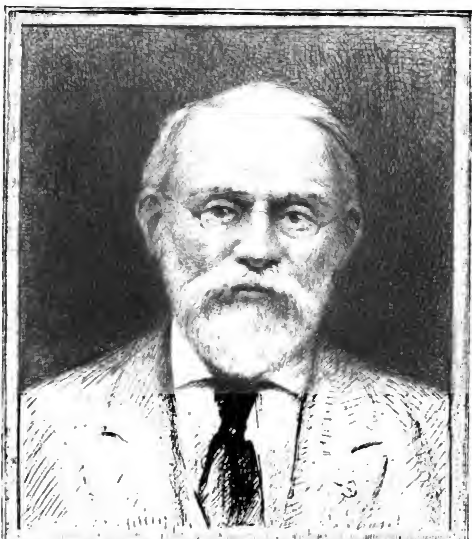
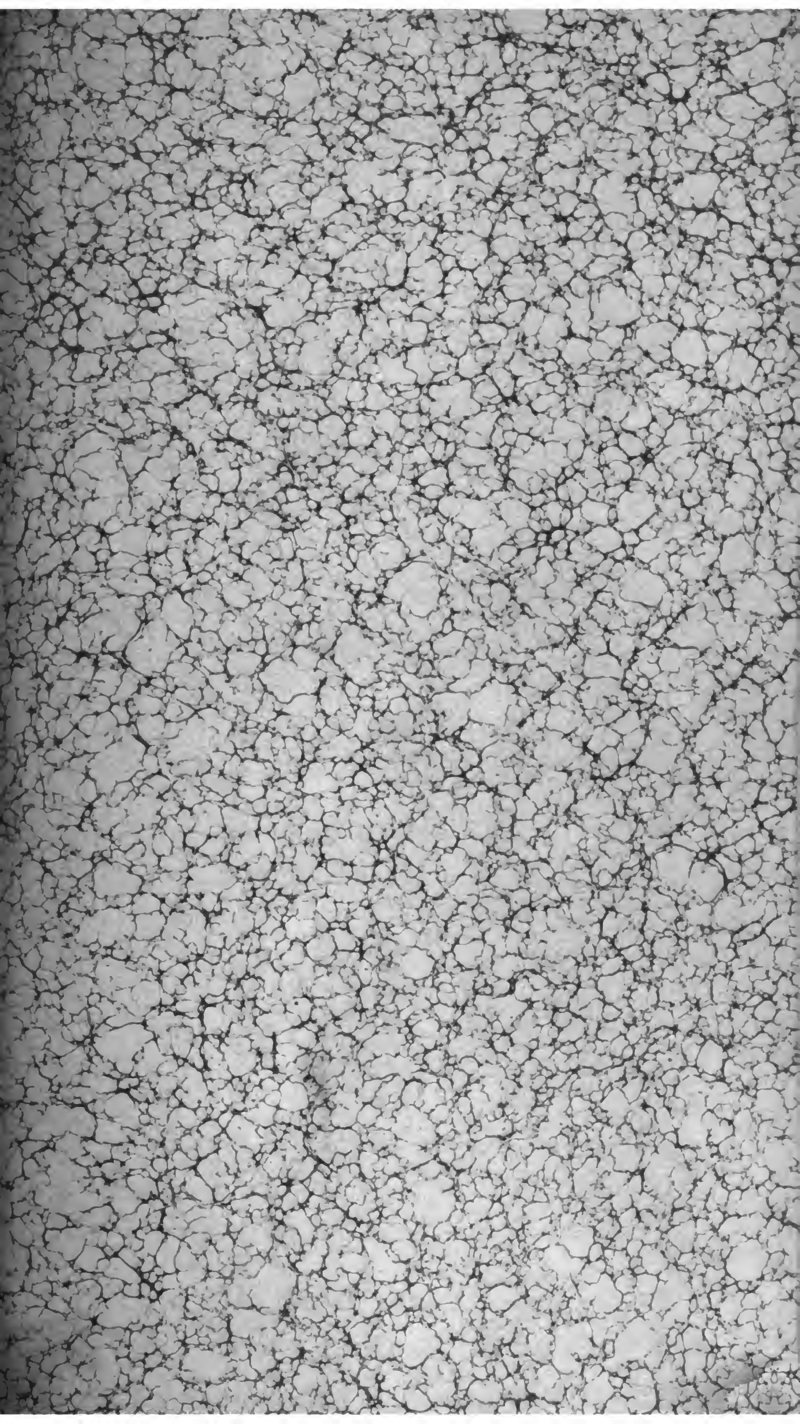

SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY



CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten

Kunstverständigen und Künstlern.

Siebenter Band.

Enthaltend die Hefte 25, 26, 27, 28.

Mit zwei Notenblättern und einem Portrait;
nebst Intelligenzblatt Nr. 25 bis 28.

Mainz,

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen.

1828.

Inhalt

des

siebenten Bandes der *Cäcilia.*

Heft 25.

Carl Maria von Weber; *von L. Rellstab.* S. 1.
Als Zugabe: Eine Reihenfolge von Briefen *C. M. Webers,* (mit einem Facsimile.) S. 20.
Die Dicht- und Tonkunst der Troubadours und Jongleurs; mitgetheilt von *der Red.* (mit einer Zeichnung.) S. 41.
Erklärung von *Gfr. Weber.* S. 54.
Die Requiemsmesse von *Cherubini;* vom Frhrn. *von Weiler,* (mit einem Notenblatte.) S. 55.
Messe de Requiem, à quatre parties en choeur, av. accomp. de grand orch. par *L. Cherubini.* Partition, à Paris, chez l'auteur; — und
Requiem (w. o.) par *L. Cherubini,* Partition, avec un arrangement pour le Pianof. par *Wustrow,* Bonn et Cologne chez N. Simrock; rec. von *GW.* S. 61.
Kirchengesänge der berühmtesten alten italiänischen Meister, gesammelt von *Frh. von Tucher.* Wien bei Artaria, erste Lieferung; rec. von *d. Red.* S. 63.
Bibliotheque de musique d'église. Liv. II. Responsoria von *Valotti;* — Liv. III. desgl.; — Liv. IV. desgl. und Antiphonen von *Orlandi di Lasso.* Mainz, Paris und Antwerpen bei Schott; rec. von *d. Red.* S. 65.
Der Tod Jesu, von *Ramler* und *Graun,* Clavierauszug von *Gleichauf,* nebst Chorstimmen; Bonn bei Simrock; — und
Der hundertste Psalm, von *Händel,* Clavierauszug von *Gleichauf,* nebst Chorstimmen, ebend. rec. von *d. Rd.* S. 68.
Ferdinand Cortez, oder Die Eroberung von Mexico, Oper in 3 Acten, vom Ritter *Spontini,* Generalmusikdirector etc. arrangirt für das Pianof. mit Zustimmung des Componisten, von *Fr. Naue.* Leipzig bei Fr. Hofmeister; rec. von *d. Red.* S. 68.

La Dame blanche, Opéra comique, par *A. Boieldieu*, vollständiger Clavierauszug von *C. Zulehner*, (neue vermehrte Auflage.) Bonn und Cöln bei Simrock; — und
La Dame blanche, Ouverture, arr. pour le Pianof. par *L. Jadin*; — Duo av. accomp. de Piano ou Harpe arr. p. *Jadin*; — Couplets dgl.; — Ballade dgl.; — Couplets dgl.; à Anvers chez Schott; rec. von *Aab*. S. 69.

Heft 26.

Schröpfköpfe für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum; von *G. L. P. Sievers*. Fünfte Lieferung. S. 71.
Kleine Beiträge zu L. van Beethovens Characteristik und zur Geschichte seiner Werke; aus einem Briefe des Hrn. Capellmeister *Schindler*. S. 90.
Recensionen S. 93 — 124.
Amusement de Société, Walse à quatre mains, pour le Pianof., par *Ch. Rummel*. Mayence chez B. Schott fils. — Dasselbe Werk à 4 mains, Francfort s/m chez A. Fischer. — Dasselbe zu 2 Händen, Francf. s/m chez J. D. Hoffmann. — Le délivré, grande Walse à 4 mains pour le Piano, composée par *Chrétien Rummel*, Oeuv. 54, chez les fils de B. Schott. — Dasselbe Werk zu zwei Händen. Hanovre chez C. Bachmann; — sämmtlich angezeigt von *Chr. Rummel*. S. 93.
Potpourri pour Pianoforte, tiré des Opéras de G. Rossini, composé et dédié etc. par *Joseph Küffner*, Oeuv. 121. Mayence, chez B. Schott. — Dasselbe Werk, Hanovre chez C. Bachmann, Marchand de Musique de la Cour; — angez. von *Jos. Küffner*. S. 97.
Praktisch-theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie, als erste Abtheilung eines Grundrisses des Systems der Tonwissenschaft; von Dr. *Gustav Andreas Lautier*, 1827. Eine ganz ungründliche Recension; von *d. Rd.* S. 101.
Zwölf kurze, leichte und zu Vorspielen eingerichtete Orgelstücke, von *Michael Friedrich Köhler*. Erste Sammlung; recensirt von *Ch. H. Rink*. S. 105.
Schottische Lieder von *Ludw. v. Beethoven*; angezeigt von *A. B. Marx*. S. 107.
Die Kunst des Gesanges, theoretisch practisch, von *Adolph Bernhard Marx*. — Vollständige Singschule, von *Peter Winter*. — Zwölf Sing-Uebun-

gen für Sopran oder Tenor, von *C. F. Rungenhagen*. — Vocalizzo per tre voci di Soprano, composto dal Maestro *Fernando Orlandi*. — Gorgheggj, Solfeggj; Vocalisen und Solfeggien, componirt von *Rossini*. — Drei Original Tyroler Jodler, von dem Tyroler *Eduard Waldinger*; — angez. von *d. Red.* S. 108.

Solteos nuevos para ensenar el canto, seguidos de Vocalizaciones, compuestas por *Rossini*; angez. von *d. Red.* S. 119.

Fünf Gedichte von C. Streckfuss, in Musik gesetzt von *C. F. Rungenhagen*; angez. von *d. Red.* S. 121.

Tre Conzonette, da *Guglielmo Mangöld*. Op. 6, Nr. 1. — Tre Duettini per due Soprani, da *Guglielmo Mangold*. Op. 6, Nr. 2; — angez. von *d. Red.* S. 121.

Le Maçon, der Maurer, von *D. F. E. Auber*, Clavierauszug von *C. F. Ebers*; angez. von *GW.* S. 122.

Libera, bei Beethovens Leichenbegängnisse, von *Ignaz* Ritter *von Seyfried*. — Trauergesang (Miserere,) bei Beethovens Leichenbegängnisse; aus *Beethovens* Manuscripte zu dem obigen Gebrauch mit Text eingerichtet, von *Seyfried*. — Beethovens Begräbnis; nach einer Composition des Verewigten, eingerichtet von *Seyfried*. — Elegischer Gesang, für 4 Singstimmen, mit Begleitung, von *Ludw. van Beethoven*, 118tes Werk; — angezeigt von *G.* Frh. *von Weiler*. S. 123.

Musik; von *Jean Paul Fr. Richter*. S. 125.

Fragmente; von *Franz Horn*. S. 128.

Kurze Notizen. S. 133.

Heft 27.

Eine Betrachtung über den heutigen Zustand der deutschen Oper, angeknüpft an Nurmahal von Spontini und Oberon von Weber; von *A. B. Marx*. S. 135 — 182.

Einleitung. S. 135.

Spontini. S. 146.

Nurmahal. S. 159.

Carl Maria von Weber. S. 169.

Oberon. S. 174.

Räthsel-Canon von Ludewig Senffel; mitgetheilt von *C.* Frh. *von Tucher*, (mit einem Notenblatte.) S. 182.

Rondeau brillant p. le Basson, comp. p. Ch. Koch, Oeuv. 13. — Potpourri p. le Basson pr. Ch. Koch, Oeuv. 18; angezeigt von *C. Almenräder.* S. 186.
Schröpfköpfe für Componisten, Operndichter, Sänger und Publikum; von *G. L. P. Sievers.* Sechste Lieferung. S. 190.

Heft 28.

Zustand der Musik in Mexiko; von *Christian Carl Sartorius.* (Mit Musikbeilagen). S. 199.
Melodie und Harmonie, Ahnung eines Laien; von Baron *La Motte Fouqué.* S. 223.
Andeutungen über Gesang und Gesanglehre; von *C. A. F. Häser.* S. 231 — 238.
Athemnehmen. S. 231.
Portament. S. 233.
Aussprache. S. 236.
Schröpfköpfe, für Componisten, Operndichter, Sänger und Publikum; von *G. L. P. Sievers.* Siebente Lieferung. S. 239.
Einiges über die Oper, in Beziehung auf die, von Hrn. *v. Mosel* in der Cäcilia aufgestellten Probeartikel zu Gfr. Webers musikalischem Lexikon; von *M. K.* S. 251.
Ueber die Oper, Wünsche und Bedenken, gelegenheitlich des von Hrn. v. Mosel in der Cäcilia ausgestellten Probeartikels (Oper), von Dr. *C. Wöltje.* S. 262.

Intelligenzblatt Nr. 25 bis 28.

Bemerkung für die

Buchbinder

beim Einbinden des siebenten Bandes.

Der siebente Band besteht aus den Heften 25, 26, 27, und 28.

Beim Einbinden desselben werden die 4 Intelligenzblätter, 25, 26, 27, und 28, zusammen hintenan gebunden, so daß die Bögen, welche unten am Rande die Signaturen 1 bis 19 tragen, ununterbrochen nacheinander fortlaufen, und nach diesen die mit den Signaturen A bis G versehenen Bögen der Intelligenzblätter folgen.

Die Notenblätter ꝛc. bleiben einzeln bei den betreffenden Blattseiten. Der halbe Bogen worauf Titelblatt und Inhaltanzeige stehen, wird, wie sich von selbst versteht, ganz voran gebunden.

Die rothen Umschläge der einzelnen Hefte werden, als unnöthig, beseitigt. Der zugleich mit dem 29. Hefte ausgegeben werdende blaue Umschlag zum siebenten Bande hingegen ist bestimmt, beim Einbinden dieses Bandes in Pappe, statt gewöhnlichen bunten Papieres zu dienen.



Louis van Beethoven.

Carl Maria von Weber.

Von *L. R.*

Gewiss wird auch die Persönlichkeit eines Mannes, dessen Leben und Schaffen von so grosser und schöner Wirkung auf den Zustand der Kunst gewesen ist, immer von hohem Interesse für alle diejenigen seyn, die sich jemals durch seine öffentlichen Leistungen berührt, erfreut, ergriffen gefühlt haben. Der lebhafte Drang, den jeder, dem Kunst und Wissen eine würdige Geltung haben, empfindet, einen ausgezeichneten, berühmten Mann, dessen Werke von bedeutendem Einfluss auf Welt und Zeit sind, auch persönlich kennen zu lernen, hat gewiss seinen Grund hauptsächlich in dem grossen Interesse welches wir daran finden, den Zusammenhang der Individualität eines Menschen mit seiner allgemeinen Wirksamkeit zu beobachten, und zu sehen wie seine eignen geistigen Erzeugnisse auf ihn zurück wirken. Nur Leute die die wahre, lebendige Wirklichkeit stets durch abstrakte, unwahre Sophismen zu zerstören suchen, werden durch die lange lügenhafte Behauptung zuletzt, und doch nur mühsam, dahin gelangen, eine Gleichgültigkeit gegen Personen und Individualitäten zu erhalten, die sie zugleich unempfänglich gegen die objectiven Leistungen derselben macht, ihnen diese aus einem schiefen Gesichtspunkte zeigt, und so, als etwas Unwahres, ihr Verderben und ihren Tod gleich mit sich führt. —

In dieser Ansicht liegt die Rechtfertigung dessen was ich jetzt von einem allgemein gefeierten, geliebten, und nun leider auch betrauerten Manne sagen will. Es sollen nur wenige Züge seyn, die ich in kurzen, aber desto erfreulicheren Momenten des Zusammenseyns mit ihm, auffassen konnte. Gelingt es mir, diese treu wiederzugeben, so hoffe ich, schon dadurch ein Bild von ihm zu entwerfen dem Ähnlichkeit und Charakteristik nicht mangeln werden. Es wird aber nur eine leichte Skizze werden können; die feinere Verschmelzung der Züge, den leiseren Uebergang der Farben und Schattirungen in einander, die einem Bildniss erst den wahren Werth der Kunst und Treue geben, müsste uns ein Mann liefern, der sich im wahren Sinne des Wortes einen Freund des Verstorbenen nennen dürfte, der ihn in vielen Verhältnissen des Lebens gesehen, gekannt, mit ihm gelebt, seine Bildung von Stufe zu Stufe begleitet, und sich in der Zeit seines Ruhms wenig von ihm getrennt hätte. Ob Weber einen solchen Freund besessen, weis ich nicht; das aber ist gewiss, dass er ihn verdient hat. Möchte sich ein solcher doch angeregt finden, die Lebensgeschichte des liebenswürdigen Künstlers ausführlich zu schreiben, und wenn es einer nicht vermöchte, weil das Schicksal ihn zu spät mit Weber zusammen oder zu früh auseinander geführt, so sollten sich seine Freunde verbinden, die einzelnen Perioden seines Lebens getreu zeichnen, und die Verschmelzung zum Ganzen theils der ordnenden Hand eines Mitarbeiters an dem schönen Werke,

theils dem Sinn feiner empfindender Leser anvertrauen, die sich, aus dem einzeln Gegebenen, das Ganze wohl zu ergänzen vermögen, wenn sie den Menschen immer in Verbindung und Beziehung zu dem Künstler betrachten.

Um nicht in den Fehler so Vieler zu verfallen, die, über dem Verfolgen ihrer unerreichbaren Wünsche, das versäumen, was sie selbst, und oft sogar leicht, erlangen können, will auch ich mich von diesen Betrachtungen losreissen und zur Sache kommen.

Ich sah Weber zum erstenmal im Hause meines Vaters zu Berlin. Damals war ich ein Knabe von etwa eilf bis zwölf Jahren; ich besinne mich aber doch noch, dass die Persönlichkeit des fremden Künstlers, sein heiteres ungezwungenes Wesen, mir sehr angenehm auffiel. In seinem Concert (ich hatte damals, als ein Knabe der im Hause seiner Ältern viele Mitglieder des Orchesters kennen gelernt hatte, und auf den man sonst nicht achtete, überall einen freien Zutritt, den ich auch weidlich benutzte) — in seinem Concert hörte ich ihn mit Erstaunen und Begeisterung spielen. Er trug sein treffliches Concert in *C*-dur vor, und machte damit einen solchen Eindruck auf mich, dass ich meinem Vater nicht Ruhe liess, bis er es mir zum Einstudiren gab. Es war mir natürlich damals viel zu schwer, und ist es jetzt wieder; allein mein Eifer war anhaltend, und ersetzte, was mir an Reife und Talent abging. Ich studirte

es ein und weiss es zum Theil noch auswendig. Nach und nach machte ich es mit Webers sämmtlichen damals herausgekommenen Sachen eben so. Dadurch fasste ich, obgleich Weber sich längst wieder von Berlin entfernt hatte, ein ungemeines Interesse für seine Person. Dies erhielt sich so rege, dass ich nicht umhin konnte, ihn acht bis neun Jahre später auf einer Reise durch Dresden aufzusuchen. Er wohnte aber damals grade in Osterwitz, und so war es mir nur vergönnt, auf dem Wege nach der sächsischen Schweiz, mit meinen Begleitern bei ihm vorzusprechen, und ihn eine Viertelstunde lang zu sehen. Denn von eigentlichem Kennenlernen war damals gar nicht die Rede, da er mir, der sich kaum zu entwickeln anfing, so entfernt und hoch zu stehen schien, dass ich auch nicht einen Versuch wagte, ihm näher kommen zu wollen. Dennoch nahm Weber die unempfohlenen, ihm ganz bedeutungslosen Fremden mit grössester Freundlichkeit auf, so dass uns der kurze Aufenthalt in seiner ländlichen Wohnung für die ganze Reise eine höchst angenehme Erinnerung blieb. Erst im Jahre 1821, nachdem Weber durch die Aufführung des Freischützen in Berlin seinen Ruhm aufs höchste gesteigert hatte, machte ich wirklich seine Bekanntschaft, und er gewann meine aufrichtigste, innigste Zuneigung. Als ich damals nach Dresden kam, hatte ich mir durch den vertrauten Umgang mit zweien in der musikalischen Welt rühmlichst bekannten Männern, Ludwig Berger aus Berlin, und Bernhard Klein aus Kölln, so manche Ansichten

über Musik, und namentlich über die Oper angeeignet, von denen ich glaubte, dass sie mit Webers Meinungen übereinstimmen, und mir vielleicht so einen Weg geistiger Verbindung mit ihm öffnen könnten. Zugleich hatte ich mich mit der Ausarbeitung mehrerer Operndichtungen bereits beschäftigt, und, durch eine musikalische Jugendbildung unterstützt, vielleicht das, was man darin Erfahrung und Kenntniss nennen kann, erworben. Mir war es auch nicht unbekannt geblieben, dass jeder Componist wenigstens gern mit einem Schriftsteller über die Dichtung einer Oper spricht, wenn gleich er auch nicht so bald das Zutrauen zu ihm fasst, sich ein Gedicht von ihm anfertigen zu lassen. Auf diese Dinge baute ich die Hoffnung, dass sich die Gelegenheit vielleicht bieten werde, in ein näheres Verhältniss zu Weber zu treten als das der entfernten Achtung, und noch aus den Knabenjahren hergeleiteten, liebenden Bewunderung. Mit der Scheu die jeder junge Mann, der die Kunst als ein weites unbesiegbares Reich vor sich sieht, empfindet, wenn er sich einem Manne zuerst nähern will, der schon zu den gekrönten Häuptern dieses Reiches gehört, mit dieser natürlichen Furchtsamkeit trat ich zu ihm ein. Sein freundlicher Empfang, sein wohlwollendes Entgegenkommen, die bereitwillige Güte mit der er sich auch meiner erinnern wollte, da ihm der unter Musikern sehr geachtete Name meines Vaters bekannt war, gaben mir das Vertrauen, ein Gespräch von Gegenständen anzuknüpfen, die er darum nicht gern berührte, weil er zu oft von

müssigen Fremden darauf geführt seyn, und Erfahrungen gemacht haben mochte, die nicht zu den erfreulichen gehören. Er schien daher abzulenken; allein mir war meine Hoffnung zu lieb geworden, und ich hatte schon zu viel Muth gewonnen, als dass ich nicht hätte den Versuch machen sollen, weiter vorzudringen. Ich eröffnete ihm endlich, mit der unbesonnenen Gradheit eines jungen Menschen, der von der Welt noch wenig kennen gelernt hat, dass es mein grösster Wunsch sey, für ihn eine Oper zu dichten. Er entgegnete höflich, dass ihm dies gewiss sehr lieb sein würde, und fügte mit feiner Zurechtweisung hinzu, dass es ihn um so mehr freuen würde, wenn ich es thäte, weil er die Erfahrung gemacht habe, dass diese Dichtungsart die grössesten Schwierigkeiten entgegenstelle. Ich war nicht so eingenommen von mir, dass ich nicht seine Meinung hätte verstehen sollen, und fing daher an, so viel es meine Kräfte und Einsichten gestatteten, diese Schwierigkeiten gegen Weber auseinander zu sezzen. So wenig ich ihm etwas Neues sagen konnte, so ersah er doch wohl aus meinen Worten, dass ich wenigstens nicht zu der Art von Dichtern gehörte, mit denen er mich später bekannt machte. Dies war ihm genug, um auf mein Gespräch einzugehen; er erwiederte, gab zu, bestritt, belehrte, kurz führte die Unterhaltung mit unbefangener, schöner Lebhaftigkeit fort und, ganz in den Gegenstand, der das Interesse seines künstlerischen Strebens betraf, eindringend, fiel es ihm auch nicht ein, dass nur ein junger Mann, ohne

Namen und Leistung, den er eigentlich zum ererstenmale sah, vor ihm sass, und den mancher andere (wie es auch später geschehen ist) das Uebergewicht seines berühmten Namens hätte empfinden lassen, geschweige denn den Vorrang durch überlegene Einsicht, Kenntniss, Erfahrung und Ausbildung wie sie Weber in einem, vorzüglich bei Musikern so seltenen, Grade besass.

Nachdem das Gespräch auf diese Weise lebhaft und gegenseitig geworden war, fragte mich Weber, ob ich schon Versuche in der Dichtungsart der Oper gemacht hätte. Ich bejahte es, und fügte hinzu, ich habe absichtlich meine Manuscripte mit nach Dresden gebracht, um sie ihm zur Prüfung vorzulegen. Er wollte grade am nächsten Tage nach Schandau reisen, daher verabredete er mit mir, dass ich sie ihm am folgenden Sonntag vorlesen sollte, wo er zurückgekehrt seyn würde. Es geschah mit einem derselben. Dies hatte so über meine Erwartung seinen Beifall, dass er sogleich mit feuriger, liebenswürdiger Lebhaftigkeit des Künstlers, darauf einging, dass ich ihm einen Text dichten müsse. Er gestand mir jetzt, er habe allerdings ein grosses Misstrauen in mich gesetzt, als ich ihm zuerst davon gesprochen, ihm ein Gedicht zu verfertigen, weil er unzählige sinnlose Anträge dieser Art schon habe zurückweisen müssen, und gab mir auch sogleich ein Beispiel, indem er mir ein Operngedicht zeigte, welches ihm zugesendet war mit der Bitte es zu componiren. Die Oper hiess

Europa und bestand aus sechs Akten. Um nur Ein Beispiel von der Behandlung des Stoffs zu geben, führe ich das, was mir Weber sogleich in den ersten Zeilen zeigte, an. Agenor, der Vater des Kadmus, äusserte nämlich seine Unzufriedenheit über den schlechten Erfolg, den die Nachforschungen seines Sohnes, nach der von Jupiter als Stier entführten Europa, gehabt hatten, in folgenden Worten:

So hab' ich einen zweiten Ochsen denn
Dem ersten nachgesandt.

Man kann denken, dass Bekanntschaften dieser Art Webern nicht auf neue und ähnliche begierig machten; um so liebenswürdiger tritt aber dabei sein Charakter hervor, da er den Fremden, Ungekannten, durchaus nichts von seiner bösen, so natürlichen, Ahnung empfinden liess, sondern ihn mit der wohlwollendsten Freundlichkeit aufnahm.

Nach der Verlesung gingen wir zu Tisch. Wir assen beide ganz allein, denn seine Gattin war noch in Schandau im Bade. Wenn ich mich je eines heitern Mittags erinnere, so war es dieser erste den ich mit Weber zubrachte. Mit einer horazischen Urbanität und feinen Kunst des geselligen Genusses, wusste er einen Gast aufzunehmen. Die Substanz galt ihm auch etwas; er hielt auf guten Wein, auf eine wohl bereitete, aber nicht überladen leckere Mahlzeit. Das schöne Gleichgewicht, welches er in allen seinen Handlungen zu beobachten pflegte, so dass man

nie etwas Schroffes an ihm empfand, entwickelte sich vorzüglich bei Tisch. Ein ernstes Kunstgespräch, das sich an die lebhaftesten Interessen seines und meines Lebens knüpfte, wusste er so geschickt und zwanglos mit den geselligen Pflichten des Wirthes zu vereinen, dass man sich überaus wohl fühlte. Wir sprachen jetzt freier, mit einem gegenseitigen Zutrauen, über Musik, Musiker, Opern-Gedichte, und die Schwierigkeiten die man in den eigensinnigen Sängerinnen überwinden muss. Dann gingen wir zu Stoffen über, die sich mit Glück behandeln lassen möchten. Weber schlug vor, ich wandte ein und schlug andere vor, die er verwarf; — aber alles geschah ohne Streit, ohne Vorliebe für eine vorgefasste Meinung. Wir gingen beide nach Einem Ziel, und wo wir über die Wege dahin uneinig waren, geschahen die gegenseitigen Belehrungen und Zurechtweisungen nur um uns gemeinschaftlich auf das Sicherste zum Zwecke zu führen. — An diesem Tage wurden wir nur über allgemeine Bedingungen einer Oper, über die Art des Stoffes, der Charakteristik der Stimmen, und vorzüglich über die Gefahren eines tragischen Schlusses, und die Schwierigkeiten eines glücklichen einig. Am nächsten Tage musste ich schon reisen; ich schied sehr ungern, aber doch sehr glücklich, denn ich glaube, ich hatte, so anmasslich es klingen mag, einen Freund gewonnen.

Damals beschäftigte sich Weber mit der Composition einer komischen Oper, die drei Pinto's,

welche alle Zeit, die ihm von seinen vielen Dienstgeschäften und bei einem schon damals fast ununterbrochenen Kränkeln, übrig blieb, in Anspruch nahm. Wir hatten daher den Plan, gemeinschaftlich eine Oper zu arbeiten, auf einige Zeit hinausgeschoben. Ich beabsichtigte damals nach H. zu reisen, änderte jedoch meinen Plan und blieb, nachdem ich zwei Monate in Böhmen und dem Voigtlande umhergestrichen war, in W. Indess hatte Weber, bald nachdem ich Dresden verlassen, die Aufforderung aus Wien erhalten, eine Oper für diese Stadt zu schreiben. Diese Arbeit drängte und forderte, dass der Dichter ihm nah und zur Hand sey; deshalb wandte er sich an Fr. v. Chezy, die ihm bekanntlich die Euryanthe dichtete. Erst nachdem diese Verbindung bereits geschlossen war, gab ich Weber von meinem veränderten Entschluss nnd Aufenthalt Nachricht, und kam bald darauf auch selbst nach Dresden. „Warum," sagte er mir damals, „erfuhr ich nicht früher, dass Sie mir so nahe waren? Ich habe viel an Sie gedacht als ich den Auftrag aus Wien erhielt; aber er war so eilig, dass ich durchaus gleich das Buch haben musste, um es in Wien der Censur vorlegen zu können. Da ich Sie in H. vermuthete, konnte ich daher unmöglich Ihre Kräfte in Anspruch nehmen." Er gab mir darauf das Buch der Euryanthe zur Durchsicht mit, welches damals durchaus anders gestaltet war als jetzt. Namentlich war es wenigstens um das Doppelte zu lang. Ich theilte ihm mein Bedenken über Vieles mit, zeichnete die Stellen an, die gestrichen

werden mussten, und entwarf ein durchaus neues Scenarium, um die mancherlei Verrenkungen und Verschrobenheiten des Gedichts einigermassen auszugleichen. Natürlich durfte die Dichterin nicht erfahren, dass eine fremde Hand ihr Werk umarbeiten wolle; deshalb setzte ich alle meine Vorschläge schriftlich auf, und gab sie Weber, der sie, als eigne Wünsche, der Fr. v. Chezy vorlegte. Ich besinne mich nicht deutlich mehr, was ich alles geändert habe, nur weis ich noch, dass der Tod Lysiarts und Eglantinens, denen grossmüthig vergeben wurde, die ich aber durchaus aus der Welt schaffen wollte, auf meinem Gewissen liegt. Uebrigens, damit ich nicht die Oper zu verantworten bekomme, muss ich sagen, dass meine Idee, bis auf den angegebenen Punkt, nicht beibehalten wurde, sondern nur Veranlassung gab, dass die ganze Oper umgearbeitet wurde. Ich hörte später, dass Weber einen schweren Stand mit seiner Dichterin gehabt hat, und das Beste in diesem verworrenen Gedicht rührt von seiner Angabe her. Warum er aber eine Einrichtung nicht beibehalten hat, die zur Verständniss des Ganzen so sehr behülflich gewesen wäre, und noch dazu neu und schön war, ist mir unbegreiflich. Weber selbst fühlte nämlich, dass es sehr schwer seyn würde, das Süjet verständlich zu machen. Deshalb hatte er einen trefflichen Vorschlag gethan. Während der Ouvertüre sollte der Vorhang aufgezogen und Euryanthe betend am Sarge Emmas erblickt werden. An der Pforte des Grabgewölbes lauscht Eglantine. Der Geist Emmas

schwebt, mit wehmüthigem Ausdruck der Züge, über die Bühne. Dazu gehörte der wunderbare Satz für gedämpfte Violinen, der die Ouvertüre in der Mitte durch ein Adagio theilt. Von welcher Wirkung würde dies gewesen seyn, während man jetzt, trotz der geisterartigen, wehmüthigen Musik, nur mit der grössten Mühe den Faden der Begebenheit festhält. Diese Erfindung Webers, um dem Stücke Deutlichkeit zu geben, die die Dichterin durchaus nicht hatte hineinbringen können, wollte ich bei meinen Aenderungsvorschlägen noch einmal angewendet wissen. Euryanthe sollte nämlich im letzten Akt auf der Bahre liegend erscheinen; alles kniet in tiefer Trauer nieder. Da ertönt das Geister-Adagio der Ouvertüre, Emma erscheint zum zweitenmale, aber als verklärter Geist, und durch sie wird der erschöpften Dulderin das Leben wieder zurückgegeben. Wollte man einmal das Wunderbare gestatten, so erschien, nach meiner Ansicht, diese Auflösung durchaus nicht als ein *Deus ex machina*, während jetzt der Scheintod und das Erwachen Euryanthens ganz unmotivirt sind, und nur durch die treffliche Musik gehalten werden. —

Die Veränderungen die ich vorgeschlagen hatte schienen dem Componisten damals alle vortheilhaft, und gaben ihm vielleicht eine zu gute Meinung von meinem Talent und meiner Einsicht in diese Gattung der Dichtkunst. Er ging aufs neue lebhaft darauf ein, dass ich ihm einen Stoff bearbeiten solle. Es wurde abermals ein Tag festge-

setzt, wo wir darüber rathschlagten. Damals war ich in einer sehr glücklichen Stimmung, und wenn Eifer und Anstrengung sich damit verbinden, so ist man in solchen Augenblicken wohl im Stande manches zu erfinden. Auf einem Spaziergange ersann ich mir mythische, historische, romantische Stoffe aller Art, und ich brachte es glücklich dahin, dass ich Weber bei unsrer Zusammenkunft nach wenigen Tagen vierzehn Stoffe vorlegen konnte, die ich ihm auch sogleich im Allgemeinen flüchtig skizzirte. Die Unterredung dauerte drei Stunden, und ich darf behaupten, dass niemals eine lehrreicher für mich gewesen ist, als diese. Weber verband mit einem richtigen Sinn für das Schöne im Allgemeinen, eine harmonische Bildung, die ihm durch die Bekanntschaft mit den besten Geistesprodukten die überhaupt existiren, und in neuen Sprachen zugänglich sind, geworden war. Damit vereinigte sich, was auf unsere Unterhaltung einen vorzüglichen Einfluss äusserte, eine ungemeine Kenntniss des Theaters, und der richtige musikalische Blick, der jede Scene in ihrer gemeinschaftlichen Wirkung mit der Musik zu denken wusste. Seine Einwürfe wie sein Lob, sein Missfallen wie sein Zustimmen, waren gleich belehrend. Das Resultat war, dass Weber aus den 14 Stoffen 2 auswählte, unter denen er wiederum mir die Wahl überliess. Da aber erst die Euryanthe und die Pintos componirt werden sollten, wurde die Ausführung nicht eilig gemacht, sondern ich reiste bald darauf von Dresden ab nach H., wo ich bei voller Musse die Ausarbeitung des

Stoffes, der mir der liebste werden möchte, vornehmen wollte. — Wie nothwendig, oder wenigstens wie vortheilhaft es sey, wenn Dichter und Componist von Beginn der Arbeit bis zur Vollendung wenigstens des Gedichtes sich niemals trennen, oder doch leicht zusammen kommen können, das hatte mich die Erfahrung gelehrt. Ich beschloss daher, wenn es zur Ausführung kommen sollte, auf einige Monate nach Dresden zu gehen. Jedoch entwarf ich von dem gewählten Stoff ein genaues Scenarium, welches ich etwa nach einem halben Jahre an Weber sandte. Indess hatten ihn Kränklichkeit, Missverständnisse zwischen ihm und der Dichterin, und übergrosse Dienstgeschäfte, so geplagt, dass die Composition bei weitem nicht so rasch vorrückte, als er gehofft hatte. — Im Herbst des Jahres 1823 kehrte ich nach Dresden zurück, aber verfehlte leider meine Absicht, mich jetzt mit Weber genauer zu besprechen, weil er grade nach Wien gegangen war, um dort die erste Vorstellung der Euryanthe zu leiten. An diesem Verfehlen hat es gehangen, dass der lange gehegte Plan, mich mit ihm zur Vollendung eines Werkes zu verbinden, woran wir beide unsere besten Kräfte setzen wollten, gescheitert ist. Den Winter über beschäftigten mich dringende Arbeiten, die mich zugleich an Berlin fesselten; doch blieb die Oper Gegenstand unserer Correspondenz, ja ich musste ihm sogar einige früher vollendete Arbeiten zur Ansicht senden, die indess einer völligen Umgestaltung bedurft hätten. Zudem nahm die Kränklichkeit seine besten Kräfte in Anspruch,

so dass er auch nicht eifrig an den drei Pinto's arbeiten konnte, die er den näher dringenden Aufträgen immer aufgeopfert hatte. Jetzt erhielt er die Aufforderung aus England, und zugleich eine von Paris her, für die Theater dort eine Oper zu schreiben. Auf diese erste Aufforderung glaubte Weber am meisten Rücksicht nehmen zu müssen, weil er durch sie sich eine äussere Lage zu gründen hoffte, die auch nach seinem Tode, (denn seine ahnende Seele fühlte wohl, dass lange Lebensdauer ihm nicht beschieden sey) von den Seinigen nicht nur jede Sorge zu entfernen, sondern sie auch in den Zustand einer behaglichen Wohlhabenheit versetzen würde, deren günstigen Einfluss auf alle Schritte des Lebens nur ein Unverständiger läugnen kann.

Im März des Jahres 1825 besuchte ich ihn in Dresden, und fand ihn gerade eifrig mit dem Oberon beschäftigt. Ich entdeckte bei diesem Besuch zwei neue höchst vortheilhafte Charakterzüge an ihm, die um so schätzbarer seyn müssen, als sie gerade bei einem genialen Künstler selten sind. Sie heissen Fleiss und Partheilosigkeit. Unter Fleiss verstehe ich nicht jenes stürmische Andringen auf ein Ziel, welches genialen Leuten eigen zu seyn pflegt, und womit sie allerdings oft eine grosse Höhe im Fluge gewinnen, worauf aber nachher auch eine desto grössere Unthätigkeit folgt: sondern von jener Ausdauer die nie müde wird, jener Anstrengung die nie nachlässt, weil sie sich nicht überspannt, die aber, da sie jeden

Moment der Zeit und Kraft haushälterisch nutzt, nach und nach das Unglaubliche vor sich bringt. Der kränkelnde, von Dienstgeschäften überhäufte Weber, setzte sich damals mit beharrlichem Fleiss hin und lernte Englisch; aber nicht etwa obenhin, sondern so gründlich wie er sich das Studium seiner Kunst angelegen seyn liess. Das that er, der nur e i n e Oper für London schreiben, aber nicht dort bleiben und leben sollte. Wir könnten einen Künstler nennen, der sich dauernd aus einem fremden Lande in unsere Heimath verpflanzen liess, und eine Stellung einnimmt, in der er seine Pflichten und Verbindlichkeiten ohne Kenntniss der Sprache gar nicht vollständig erfüllen kann, und es doch nicht der Mühe werth gehalten hat, es nur so weit darin zu bringen, dass er einen Operntext in dieser Sprache componiren könnte.

Wenn man diese Anstrengungen Webers, seine Hoffnungen, und seine treffliche Leistung bedenkt, und sich dann daran erinnert, wie man ihn in London abgelohnt hat, wie undankbar und gleichgültig ihn die Stadt aufgenommen, die seinen Freischütz und Oberon vergöttert — so muss man von einem gerechten Unwillen gegen das prahlerische, geizige Volk erfüllt werden, das sich anmasst, seine Grossmuth sprüchwörtlich machen zu wollen. — Kehren wir lieber zu unserm theuren Landsmann zurück, als dass wir uns die gute Meinung durch solche Betrachtungen vergiften.

Man wird mir zugestehn, dass ohne den pünktlichsten Fleiss, selbst der Talentvollste unter solchen Umständen nicht so viel leisten konnte als Weber ausgeführt hat. — Doch von seiner zweiten schönen Eigenschaft zu sprechen, die mir erst damals recht anschaulich wurde. Ich blieb nur Einen Tag in Dresden, dessen Mittag ich, (dies war mir schon eine freundliche Gewohnheit geworden,) bei Weber zubrachte. Wir speissten auch diesmal ganz allein, denn leider lag seine Gattin krank im Nebenzimmer. Ueber Tische sprachen wir von Spohr, Spontini und andern Künstlern die sich mit Recht einen Ruf erworben haben. Wie freundschaftlich, wie gerecht und doch gemässigt, urtheilte Weber über diese Männer! Sein ästhetischer Ausspruch wurde durch keine Verletzung oder Beeinträchtigung die ihm widerfahren war geändert; auch zeigte er keine ungehörige vaterländische Partheilichkeit, die das Fremde herabsetzt, blos weil es nicht einheimisch ist. Maass, Gerechtigkeit, Vorsicht in der Prüfung des Werkes selbst, aber dennoch hervorstechende, wohlwollende Güte, bezeichneten alle seine Urtheile. Er hatte durchaus nicht jene vornehme Geringschäzzung mittlerer Leistungen, weil es höhere giebt; er erkannte jedes Verdienst auf seiner Stufe, jedes Talent in seiner Art. Wollte man aber etwa glauben, dass er aus einer gewissen Scheu, von Kunstgenossen nichts Böses reden zu wollen, seine halbe Meinung versteckt gehalten, und nur das Lob ausgesprochen habe, so irrt man sehr; denn auch sein Tadel liess sich hören, aber er verletzte

nur nicht, da er auf das vollständigste begründet wurde. —

Ich ging damals nach Wien und hatte einen Brief an Beethoven mit, über den ich Webers Meinung zu hören höchst begierig war. Wie sich erwarten liess, sprach er mit der grössten Begeisterung von diesem erhabenen Genius, wiewohl auch er, (und gewiss theilt diese Meinung jeder urtheilsfähige Unbefangene mit ihm,) die seltsamen Verirrungen des Meisters in der neuesten Zeit, nicht ohne ein Gefühl bedauernder Wehmuth betrachten konnte. Wohlwollend, und gewiss mit Recht, leitete er sie aus dem anomalen Zustande des erschütternden Unglücks jenes grossen Mannes her, das sich, auf eine höhnisch grausame Weise, mit der Unbehülflichkeit seines Geistes in allem was die Welt und ihre äusseren Verhältnisse angeht, gepaart hat, um die hohe Natur seines Genius zu verdrängen und zu unnatürlichen Auswüchsen zu treiben.*) Wie Weber den Meister verehrte und liebte, beweise folgender Zug, den er mir (*solus cum solo*) vertraute. „Natürlich, sagte er, besuchte ich Beethoven als ich zur Aufführung der Euryanthe in Wien war. Dieses Wiedersehen nach langen Jahren rührte mich tief. Er sah mich lange an, legte dann seine Hände auf meine beiden Schultern,

*) Wir glauben dem Herrn Verfasser hier das Zeugnis schuldig zu sein, dass dieser Aufsatz schon lange vor Beethovens Tode zur *Cäcilia* eingesendet war.
d. Rd.

schlug sie treuherzig, und rief, indem er mich umarmte: „Du bist ein braver Kerl geworden.“ — Ich konnte meine Thränen nicht zurückhalten. Dass ein solcher Mann zu solchem Geschick verurtheilt ist!“ — Das sind Webers eigene Worte, so gut sie ein getreues Gedächtniss bewahren konnte. —

Jener Mittag war der letzte, den ich mit ihm zubrachte. Er kam zwar nochmals nach Berlin, wir sprachen uns dort öfters und traulich, und auch der Lieblingsplan mit der Oper wurde wieder in Betrachtung gezogen; allein eine so vertrauliche ungestörte Zeit wie dort habe ich nie wieder mit ihm zugebracht. Dies konnte nur in Dresden geschehn, wo er mehr Herr seiner Zeit war.

Mit inniger, tiefer Rührung denke ich an die Minute zurück, wo ich Abschied von ihm nahm; wie immer, liess ich ihn ungern ziehen, und umarmte ihn mit Wehmuth; aber hätte ich gewusst, dass es die letzte Umarmung war! — Er ist dahin. Wir wollen nicht klagen, aber unser Schmerz, er geht das ganze Vaterland an, ist um so gerechter, je tiefer er ist. Ob er ein liebenswürdigerer Künstler oder Freund war, das werden seine besten Freunde unentschieden lassen müssen. Aber, was man auch an seinen Werken vermissen möchte, (hier kommt dies nicht in Betracht, weil ich von dem Freunde, dem Menschen, nicht von dem Künstler reden wollte,) ein ehrenwerthes Streben nach dem Besten kann nur ein Missgünstiger ver-

kennen; und dass dieses Streben mit bewusstem Ernst, aus der Tiefe seines Gemüths und Willens stammt, das mögen die Worte, die er als goldene Regel auch andern anpries, und durch die er mein Stammbuch mit einem theuren Andenken geschmückt hat, zum Schluss beweisen. Sie lauten:

Beharrlichkeit führt ans Ziel. —

L. R.

Als Zugabe

Eine Reihenfolge von Briefen

C. M. v. Webers.

Als Nachtrag und um der, auf Seite 2-3 des vorstehenden Aufsatzes, von Herrn *L. R.* geschehenen Aufforderung zu entsprechen, mag nachstehend ein Cyclus von Briefen unsers Maria Weber an Gfr. Weber, als Beitrag theils zur Biographie, theils zur Charakterschilderung unsers teutschen Amphion, mitgetheilt und seinen Verehrern gewidmet sein.

Es werden diese Briefe, sich über seine letzte Lebensperiode vom Jahre 1822 bis Februar 1826 erstreckend, vorzüglich darum anziehend sein, weil sie unsern Weber nicht allein als Künstler, nicht als Menschen allein, sondern grade recht in der Verschmelzung beider Eigenschaften in Ein liebens- und verehrenswerthes Ganze, und so erschauen lassen, wie er sich da auszusprechen liebte, wo er, einem vertrauten Bekannten gegenüber, sich ganz und gar gehen lassen konnte und, ohne irgend auf geordneten Briefstyl zu denken,

höchst zwanglos, nur eben auf eine oder ein Paar Briefseiten ein Paar Zeilen (um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen) „hinkratzte", blos um sich dem Bekannten mitzutheilen, gleichviel mit welchen Worten.

Findet man übrigens in diesen Briefen, neben vielem Anziehenden, mitunter auch einiges minder Interessante, so hat man doch auch dieses darum mittheilen und es nicht unterdrücken zu müssen geglaubt, weil überhaupt Mittheilungen dieser Art, um ihren doppelten Zweck zu erfüllen, um als Sammlung von Daten zu einer dereinstigen Lebensgeschichte, und zugleich als Charakterschilderung, gleichsam als Selbstportraitirung, zu dienen, immer möglichst vollständig und unverstümmelt gegeben werden müssen, weshalb man denn auch mitunter, sonst ganz unbedeutende, öconomische, oder Familien- oder Geschäftsnachrichten u. dgl. unverkürzt mit abgedruckt, nur wenige, nicht mittheilbare Namen, und nur wenige Briefstellen, um Compromittirung dritter Personen zu vermeiden, ausgelassen, und keinen einzigen Brief, aus der Reihe vom 22. April 1822 bis 3. Februar 1826, ganz unterdrückt hat. Dem Mittheiler selbst ist es übrigens befremdlich, dass er aus der ganzen Periode zwischen dem 2. Dec. 1822 und 12. Nov. 1823, jetzt keine Briefe weiter vorfindet.

Mögten bald noch mehre andere Personen ähnliche Notizen und sonstige Beiträge zur Biographie und Charakteristik des herrlichen Künstlers mittheilen.

1.)

Dresden, den 22. April. 1822.

Wie soll ich Dir mein herzlieber Bruder *) die Freude beschreiben, mit der Dein lieber Brief mich so überraschend

---

*) Die in diesen Briefen überall vorkommende Benennung „Bruder" bezieht sich weder auf eine wirkliche verwandschaftliche, noch auf eine etwa frei-

überschüttet hat. So mancher herrliche unverdiente Erfolg den mir der Himmel geschenkt, hat mich nicht so erfreut und durch und durch belebend aufgeregt und erheitert. Du kannst mich nur dann begreifen, wenn Du weisst wie unendlich lieb ich Dich habe, und dass ich Deine Liebe ganz für mich verloren glaubte. Gott sey Dank dass es nicht so ist. Du bist wieder der Alte, ich habe es nie aufgehört zu sein, und ich möchte Dich nur da haben, um Dir so recht aus voller Seele zeigen zu können, welchen wahrhaften Lichtblick Du meinem Leben wieder giebst.

Aber wo soll ich anfangen, wo aufhören? Es wird eine Weile brauchen ehe man sich nur wieder das Nothwendigste erzählt hat. Es ist gar lange lange Zeit verflossen!

Doch nun will ich erst Deinen Brief beantworten, dann noch hinkratzen was mir eben einfällt. Habe Dank für deine Zufriedenheit mit meinem Freyschützen. Des Beyfalls tüchtiger Männer die ich ehre und anerkenne bedarf ich, um mich weiter zu ermuntern und zu kräftigen. Denn es wird mir manchmal ganz angst bei der Höhe auf die sich der Beyfall hinauf gewirbelt hat, und ich meyne immer es müsse nun wieder abwärts gehen. Nun, ich werde ehrlich meynend meinen Weg weiter gehen wie bisher, und thun was ich nicht lassen kann.

Das mit dem . . . . ist eine dumme Geschichte, ich kann mich aber nicht wohl drein mengen. Der Teufel verhindre allen Nachstich. Wenn er aber wirklich meine Partitur stechen will, werde ich ihn in allen Zeitungen als Dieb blamiren. Ich habe öffentlich angezeigt, dass die Partitur auf rechtlichem Wege nur von mir zu haben wäre. Wer sie also anders erhält ist unrechtlich. Du dummer Kerl, da hätt ich viel zu thun wenn ich jedem der die Partitur kauft noch ein Werkchen drein geben

---

maurerische oder sonstige Ordensbrüderschaft, auch überhaupt auf kein Familienverhältniss, sondern lediglich auf die, unter beiden Correspondenten von der ersten Zeit ihrer Bekanntschaft an (1810) angenommene Weise, sich als Brüder zu betrachten.

sollte. Ich habe nichts, und Hr. . . . . . begehrt es auf eben so insolente als freche Weise. Da Du Dich der Sache schon so freundlich angenommen hast, so hoffe ich auch blos von Dir das Beste dabei. Hr. . . . . . . hat mir auch darüber geschrieben, hält aber die Sache schon für ganz abgemacht zu seinen Gunsten.

Die Papiere die Du mir geschickt, habe ich vor der Hand dem Hofrath Böttiger mitgetheilt, und werde Dir seiner Zeit das weitere darüber berichten.

Ich war 14 Tage in Wien recht krank, habe auch hier 3 Wochen das Zimmer gehütet, und gehe erst seit 10 Tagen wieder aus. Anfangs May zieh ich aufs Land, und da wirds wohl alles wieder gut werden. Meine Frau wird hoffentlich Ende May entbunden werden. 3 Kinder hat mir der Himmel wieder genommen; Gott gebe dass ich endlich Eins erhalte. . . . .

Also mit meinem lieben Freund Hofmann *) wohnst Du zusammen? da möcht ich auch einmal wieder dabei sein; ist aber sobald keine Aussicht dazu. Die nächste Reise geht wieder nach Wien, zur Aufführung meiner neuen grossen Oper Euryanthe. Dann muss ich wohl ein Jahr still sitzen, ach und wer weiss denn wie lange man lebt.

Meyerbeer ist ganz Italien verfallen. — Wohin sind unsre schönen Träume? — — Seine neue Oper *l'Esule di Granada* hat in Mayland sehr gefallen.

Gänsbacher ist noch immer Oberleutnant in Insbruk, und wirkt da kräftig für das Gedeihen der Kunst.

Was treibst Du denn jetzt? darf man auf eine Fortsetzung Deiner Theorie hoffen? . . .

Nun ade, für heute, Du Glücklicher, 6 liebe Geschöpfchen umgaukeln Dich.

Grüsse mir auch innigst das ganze Haus. Der arme Hofmann hat immer viel zu leiden. Sein Onkel wird ihn bald besuchen.

---

*) Geh. Staatsrath Dr. Hofmann in Darmstadt.

Und nun, mein geliebter Bruder, drücke ich Dich innigst an mein Herz, mit allen alten Mannheimer Gefühlen der Liebe und Achtung, behalte auch mich lieb und schreibe bald wieder deinem unveränderlich treuen Bruder *Weber.*

2.)

Dresden den 13. May 1822.

.... Auf eine Rezension von Dir freu ich mich; das wird was tüchtiges sein. Was das Sylbenklauben betrifft, so hoffe ich zu wissen wie man deklamiren muss; aber giebts nicht Fälle, wo die deklamatorische Wahrheit dem melodischen Fluss nachstehen muss? und umgekehrt? — Wer Teufel ist übrigens unfehlbar? ich gewiss am allerwenigsten.

Stelle Dir vor, dass meine Frau uns den Possen gespielt hat, unsre Rechnung zu nichte zu machen; um vier Wochen zu früh nieder gekommen, hat sie mir den 25. April einen gesunden Knaben glücklich geboren. Der Kerl heisst, nach der Mutter Willen, Max, da denselben Abend meine Oper gegeben wurde. Wenn ich nun nur nicht auch so dumm bin und früher sterbe wie Du. Und mein Seel, das glaub ich fast sicher.

Ich wollte mein Freyschütz gefiel dem Grossherzog so recht aus dem Salze, und er griff sich 'mal ordentlich an. —

Kaufmann seh ich sehr selten, werds aber ausrichten.

Für die Encyklopädie hab ich guten Willen, aber keine Zeit.

Grüsse Deine liebe Familie und Hofmann herzlichst von Deinem treuen *Weber.*

3.)

Dresden den 8. Nov. 1822.

In meiner Noth schrey ich zu Dir! hilf, rathe mir, züchtige, verklage den diebischen ......, der unterdessen auch wahrscheinlich nach Augsburg etc. meine Oper verkauft hat. Könnte ich ihn nicht vor der Hand in öffent-

lichen Blättern als Dieb brandmarken? und gerichtlich zum Schadenersatz zwingen?

In meinem Hause geht es sehr gut, und ich wünsche herzlich dass es bei Dir eben so gehe, und das frische Mädel No. 2, so kräftig und munter sey, wie mein Max. Mir gehts wieder unwohl. — Muss nun auch Gelegenheitssachen machen, und darüber meine Euryanthe liegen lassen. — — . . .

Der Freyschütz soll ja ganz extraordinair in Darmstadt gegeben werden. Schreibe mir doch ob der Grossherzog ihn gerne hat.

Sei nicht böse über mein kurzes und schlechtes Gekratze, grüsse mir herzinnigst Deine liebe Hausfrau und behalte lieb Deinen treuen *M. Weber.*

4.)

Dresden den 2. December 1822.

Das ist doch höchst traurig dass die Menschen ungestraft Diebe sein dürfen. Eben so hat . . . . . . an den englischen . . . . die Partitur meiner Oper nach England geschickt. Wenn Du überzeugt bist dass auf dem Weg Rechtens nichts anzufangen ist, so kann ich die Spitzbuben doch in öffentlichen Blättern als solche erklären? schreibe mir doch darüber Bescheid. Hrn. . . . . werde ich übrigens auch meine Meinung sagen. . . . . . Ich habe hier viel gelitten, viel gekämpft, und weiss nun wenigstens klar, wie ich hier stehe, und hoffe nichts mehr, als was mir gewiss ist. Das gienge nun an einem fremden Ort wieder von vorn an. Ich habe hier Zeitlebens 1800 Thlr. schwer Geld vor der Hand. Dieses Gehalt kann sich wohl auch noch erhöhen. Der Dienst ist oft beschwerlich, aber der selige . . . . . war ja auch unabgesetzt an der Ruderbank. Einige Monate Urlaub sind hier nicht schwer zu erlangen. Deine brüderliche Liebe und Einsicht wird thun was zu thun ist. Auf jeden Fall könnte mir der ausgesprochene Wunsch des . . . ., mich zu haben, nur ehrenvoll und nütz-

lich sein. Es hängt alles davon ab, ob er selbst sich darauf setzt. —

Der Bauernmarsch mit 24 Violinen? !! Ganz so wie Du es sagst muss er, und wird er in Berlin und hier vorgetragen. — ....

Ein Festspiel zur Vermählung des Prinzen Johann hat mich wieder von meiner Euryanthe abgezogen. Ich werde also diesen Winter nicht mehr nach Wien kommen.

Für immer und immer

Dein treuer *Weber.*

5.)

Dresden den 12. November 1823.

Vorgestern fand ich hier Deinen v. 1. d. M. .... dass die Herren den gescheuten Einfall gehabt haben, Dir das Doctordiplom, oder wie ihr Gelehrten es, glaub ich, zu nennen pflegt, den Doctorhut *cum annulo et baculo*, zuzusenden, das beweisst nur, dass solche gelehrte Herrn, neben ihrer Gelehrsamkeit, auch den guten Menschenverstand haben, einzusehen, dass Universitäten, gerade so wie grosse Herrn, durch Anerkennung ausgezeichneter Talente und Verdienste in Wissenschaft und Kunst, durch Diplome wie durch Ordensbänder, im Grunde sich selbst ehren, wesshalb auch wohl 25 andere Universitäten, schon längst vor dieser, auf denselben gescheuten Einfall hätten kommen können, Dir eben diese Aufmerksamkeit zu erweisen, so wie 25 grosse Herren ähnliche. — Gratulire Dir übrigens herzlich. Ist eben doch nichts Geringes! Brauch Dir natürlich nicht zu sagen, dass es mich freut als wärs mir selbst geschehen und, so wie ich Dich kenne, gewiss mehr als es Dich selber freuen mag; nur thut's mir leid dass ich mich künftig nicht mehr mit Dir trösten kann, das wir beide ohne äussere Ehrensignale unter den Leuten herumgehen.

....

Rochlitzens Buch kann sehr interessant werden, wenn er überall gut auswählt. Hast sehr recht gethan.

Dass der . . . . in seinem Elementarbuch, wie der . . . . in seiner Harmonielehre Dich elendiglich geplündert und schlechte Auszüge aus Deiner Theorie als Werke ihrer Feder ins Publikum senden, dass sie Dich dafür mit allgemeinen Lobsprüchen, Complimenten und Dedicationen abfertigen, statt ehrlich zu gestehen, dass Alles darin Dein, nur von ihnen verhunzt ist, — das, lieber Bruder, seh ich gar wohl ein, und jeder, der's vergleicht, wird's freilich auf den ersten Blick erkennen; aber alteriren darfst Du Dich darum nicht, denn das ist ein Schicksal, was Du mit so manchem andern Erfinder gemein hast, Du wirst den Lauf der Welt nicht ändern, dessen Motto da heisst: Wenn die Könige baun, haben die Kärrner zu thun. Denk nebenbei auch wie mir's mit meiner Oper geht; — nur dass die Herren mir wenigstens den Namen lassen.

. . . . . . Mit alter Liebe Dein *M. Weber.*

6.)

Dresden den 15ten December 1823.

Lieber Bruder, ich hätte Dir gleich wieder geantwortet, wenn ich nicht mit meiner Ankunft den 10. Nov. unmittelbar in ein Meer von Dienstgeschäften gestürzt wäre. *Morlachi* reiste den Tag meiner Ankunft nach Venedig ab, mein anderer College Schubert ist krank, und somit liegt aller Dienst auf mir allein, und obendrein habe ich die Aussicht, dass es den ganzen Winter so fortgeht, wenn nicht ein *Deus ex machina* kommt: und auf den hoffe ich wirklich. Ja lieber Bruder freue Dich mit mir, ich hab es dahin gebracht, dass Se. Majestät die Anstellung unsers Gänsbacher als Musikdirektor, genehmigt hat. Jede Stunde erwart ich nun seine Antwort ob ers annimmt, und wann er kommen kann. Welch ein Trost für mich, mit einem so braven Kerl vereint wirken zu können, und ihn der Kunst wieder gegeben zu haben, die ihm nun eine lebenslängliche, ruhige Existenz sichert. Vor der Hand ists aber noch ein Geheimniss. . . . .

Mein Junge, Max, vor der Hand noch der Einzige, leidet sehr am Zahnen, und meine sehr ängstliche Frau denn mit, und ich wieder durch beide. — Gott segne deine *Studia:* Hast wohl jetzt schon No. 8! Meine herzlichsten Wünsche für das Wohl der Mutter und des Kindes. Ja! wären wir beisammen. —

Also Schott eine musikalische Zeitschrift? . . . .

Schlesinger in Berlin giebt auch eine heraus zum Neujahr. . . . .

Gratulire zur Vollendung der 2ten Auflage. Ist sie viel anders? muss ich sie haben?

Die Wirkung die die Euryanthe hervorbringt ist ganz so wie ich es mir gedacht habe. Meine übertriebene Freunde gaben diessmal meinen Feinden die Hand, in dem beide lächerlicher weise verlangen, dass die Euryanthe eben so die Masse anziehen soll, als der Freyschütz. Wie thöricht! als ob — *sans comparaison,* — eine *Iphigenia,* ein *Don Carlos* irgendwo Zugstücke geworden wären. Die 3 ersten Vorstellungen in Wien, die ich dirigirte, wurden wirklich mit einem unglaublichen Enthusiasmus aufgenommen, die 4te, die ich in einem Logenwinkel hörte, eben so, und ich wurde auch wieder 3mal hervorgerufen, in allem 14 mal. Bis zur 12ten Vorstellung war nun der Beifall immer derselbe, bei mässig besetztem Hause. So weit gehen meine Nachrichten. Der . . . . . hat sich wie ein wahrer Recensenten-Schuft benommen: in seine Zeitung, in die Moden-Zeitung und in den Sammler zugleich geschrieben, und herunter zu ziehen gesucht was er konnte, und selbst die offenbare Lüge nicht gescheut, oder listiges Verschweigen angewendet, um den Erfolg als zweifelhaft darzustellen. Auf Neid muss man gefasst seyn. Die freymüthig mir dargebrachte Achtungsbeweise aller tüchtigen Künstler haben mich dafür überreichlich entschädiget.

Nun Punktum. Gott erhalte Euch alle gesund.

Ewig Dein *Weber.*

7.)

Dresden den 13. Februar 1824.

. . . Meine Freude mit Gänsbacher ist zu Wasser geworden: aber Gottlob zu seinem Besten. Er bekommt die Kapellmeister-Stelle am Dom in Wien, die viel mehr trägt, als das was wir ihm hier bieten konnten. Die Last die noch immer hier auf mir allein liegt, ist kaum mehr auszuhalten; und leider werde ich nun einen Nebenmann bekommen der mir nicht sonderlich ansteht. . . .

Meyerbeer verstrickt sich leider Gottes immer mehr in dem elenden Schlendrian. Welch herrliche Blüthe ging da unter! — Was hofften wir alles von ihm! — O verfluchte Lust zu gefallen! Ich studire jetzt von ihm *Margarita d'Anjou* ein. Er schreibt in Venedig die 3te Carnevals-Oper, und soll im April nach Berlin kommen. Glaubs nicht; schämt sich vor uns. . . . .

Der Prozess der gegen Spontini beim Kammer-Gericht in Berlin anhängig ist, dass er nämlich die Vestalin nicht componirt habe, beschäftigt jetzt alle Welt sehr. Die Sache ist einzig.

Mit meinem Kommen im Sommer ists diess Jahr nichts. Mein Max ist noch zu klein, die Mutter zu ängstlich. Ein Jahr später hab ich mir es aber fest vorgenommen.

Du hast's errathen, ich schreibe gegenwärtig Nichts. Habe eine wahre Musik-Indigestion, von den vielen Proben und Aufführungen in allen Sprachen und Arten. Im Sommer kommt vielleicht die Lust wieder, und dann beendige ich die komische Oper von Theodor Hell: die 3 Pintos.

Nun weiss ich weiter nichts, als dass ich mich trotz meiner Strapazen zum Verwundern leidlich wohl fühle.

Lass mich bald wissen, dass es bei Dir gut geht. Ich grüsse herzlichst Deine liebe Frau und meinen guten Hofmann. Für immer und immer

Dein *Weber.*

8.)

Dresden den 19. März 1824.

. . . Das Buch der Euryanthe habe ich wohl selber gewählt; ich mache nichts nach bestellten Leisten. Wenn Du das Musikalische der Situation etc. nicht einsiehst, wer soll's denn thun?

Sobald ich die *Cäcilia* habe, werde ich sie dem . . . . mittheilen. Wegen Gänsbacher ist noch immer die grösste Ungewissheit. Seitdem ist nun auch hier der Kapellmeister Schubert gestorben. Ich bin in einer entsetzlichen Lage, allen Dienst allein. Ich opfere meine Gesundheit und erwarte den Gänsbacher, und am Ende kommt er doch nicht. — Olimpia? Viel Schönes, auch Grosses mitunter! Respekt? Nein! . . .

Meyerbeer kommt im April nach Berlin; da geh ich auch hin zur Aufführung der Euryanthe. Den 20ten gebe ich *Margherita d'Anjou* von Meyerbeer. Sehr viel treffliches drinn, als Meister geschrieben, wenn gleich manches Rossinisirt.

Den 31. soll Euryanthe seyn. Gott behüt Euch Alle.

Mit alter Liebe Dein *Weber.*

9.)

Dresden den 22. März 1824.

Ey Du ganz gewissenloser heilloser Patron, ist das erhört, einen für 8 1/2 Zeilen so schweres Porto zahlen zu lassen?

Nachdem ich den 19. früh an Dich geschrieben hatte, bekam ich nach Tische Deine Zeilen. Vorgestern durch Appold einen Wechsel auf 50 Carolin: 40 für mich, 10 für die Chezy. Euer Kunstliebender Herr ist wahrlich der Einzige, der aus eigenem Antriebe noch wahre Munifizenz zeigt.

Ich habe dem . . . . einen kleinen Aufsatz geschickt, zu dem ich veranlasst wurde. Kannst ihn lesen. Aber lasse Dir nicht etwa einfallen, ihn in die von Dir protegir-

te *Cäcilia* abdrucken zu lassen! — Hilfst ja auch der Berlinerinn! — Recht so, ich muss es loben. — —

Mir wird auch überall die Zeit zu knapp.

Vale!

10.)

Dresden den 13. May 1824.

Lieber Bruder!

Ueberbringer dieses ist Herr Genast nebst Familie, Mitglied des Leipziger Theaters. Ausser seinem vorzüglichen darstellenden Talent, (und Gesang) beschäftiget er sich mit wahrer Liebe auch mit der Theorie, und venerirt Dich daher gehörigst. Duwirst ihm grosse Freude machen, wenn Du dich seiner huldvoll annimmst. Frau und Schwägerin sind ebenfalls sehr achtungswerthe Künstler, die Dir Freude machen werden.

Ich könnte Dir noch allerley schreiben, wenn ich könnte, denn ich krazze die paar Zeilen auf Genast's Stube.

Cäcilia habe ich erhalten. Gefällt mir über alle Masen wohl.

Den 27. gehe ich nach Quedlinburg, dann nach dem Marienbade.

Mit treuer Liebe Dein *Weber.*

11.)

Dresden den 11. Oktober 1824.

Zwei liebe Briefe habe ich von Dir mein theurer Bruder zu beantworten, wo besonders der von Schwalbach*) mir ungemeine Freude machte.

---

*) Soll vermuthlich heissen: von Schlangenbad bei Schwalbach. Um den eigentlichen Werth des gegenwärtigen Briefes ganz zu erkennen, müsste eigentlich jener schwalbacher Brief mitabgedruckt sein, und dies würde geschehen sein, wäre damal eine Abschrift desselben zurückbehalten worden und jetzt vorhanden. Vielleicht wird er indessen demnächst einmal von einer anderen Hand aus dem Nachlasse des Verstorbenen mitgetheilt, und dann den wahren Sinn des gegenwärtigen erst aufschliessen.

Ich weiss, dass Du hohe Forderungen an die Kunst stellst, dass Du das Wahre willst, dass Du Kraft hast es aufzufinden und zu erkennen, und dass Du, wenn auch theilweise von Deiner Freundschaft bestochen, doch vielleicht eben darum von der anderen Seite es desto schärfer nimmst. —

So weit hatte ich bereits vor vierzehn Tagen geschrieben, und bis jetzt bin ich nicht dazu gekommen den Brief zu vollenden, und das kommt, (nebst der unglaublichen Menge zeitfressender Geschäfte, die der Wechsel unsers Intendanten veranlasst,) daher, weil ich dir recht ausführlich und umständlich schreiben wollte. Damit ists nun nichts, und ich will Dir lieber rhapsodisch zusammenkrazzen was möglich ist, damit der Brief heute fortkommt.

Zu Deinem Aufsatz in das *european Review* kann ich nichts beitragen, da alles was ich sagen könnte, doch am Ende auf eine Art lächerlicher Selbstloberey hinauslaufen müsste. Wohl uns allen dabei Betheiligten, dass dieser Bericht in deine Hände gefallen ist. Du bist ehrlich, du verstehsts, was kann man besseres wünschen. Lass dich nur nicht auch etwa von der Schwachheit bestechen, die uns Deutschen anklebt, und den .... und .... besonders auch beherrscht, nemlich die Angst, dass man glauben möge, sie wären partheyisch für deutsches Erzeugniss, und erkennten Fremdes nicht gehörig, wegen einer Art von steifen Pedantismus, die dem deutschen Gelehrten ankleben soll; — um diesen Vorwurf zu vermeiden, bemühen sie sich, deutsches Erzeugniss zu über- oder gleichgültig von oben herab zu besehen, indess sie allen Scharfsinn anwenden, fremde Leistungen zu entschuldigen, zu erheben und zu preisen.

Notizen von mir sind die neusten: dass ich eine Oper für *Coventgarden* schreibe, und im März oder April nach London gehe um sie da aufzuführen, dass ich über Paris reise und hoffe, Dir ein Rendezvous in Frankfurt zu geben, wo wir uns einen ganzen Tag zusammen einsperren und ausplaudern wollen.

Meine komische Oper, die 3 Pintos, wird also vor der Hand wohl wieder liegen bleiben.

Ich muss wieder darauf zurück kommen, welche Freude Du mir mit Deinem Urtheile über Euryanthe gemacht hast. Die Oper wird aber hier stets bei brechend vollem Hause und gleichem Enthusiasmus angehört. Heute ist sie wieder. Aber sag mir um Gotteswillen, wo hast Du die erschrecklich tugendhaften Gesinnungen her. Da hast Du Unrecht, was wären denn der Cymbellin von Shakespeare, Romeo und Julie, und 100 andere Werke? *)

Die *Cäcilia* gefällt mir *sehr*. Dass ich nichts beisteurte, geschieht theils aus Mangel an Zeit, theils weil ich glaube, dass es dermalen nicht an mir ist, als Beurtheilender aufzutreten, und ich weiss, du billigst dieses Gefühl.

Dein musikalisches Lexikon ist ein herrliches, würdiges Unternehmen, und ganz an der Zeit, dazu beizusteuern, habe ich den festen Willen.

Die neue Auflage Deiner Theorie bekomme ich nun auch, durch Tausch gegen die alte.

Ich war sehr herunter, habe 6 Wochen im Marienbade gesessen, und fühle mich erleichtert, wenn gleich wieder mit dem Herbst der fatale Husten und Andrang des Blutes nach dem Kopfe wiederkehrt. — Geduld!

Tieck mahne ich oft. Er will auch; wann aber, wissen die Götter.

Vergangenen Freitag habe ich die grosse Freude gehabt, Meyerbeer einen ganzen Tag bei mir zu haben. — Da müssen Dir auch die Ohren geklungen haben! War ein recht seeliger Tag, in Erinnerung der herrlichen Mannheimer Zeit. Er sieht gut aus, und hat sich fast gar nicht verändert. Um unsere frohe Stimmung zu erhöhen, kam ein Brief von Gänsbacher, der endlich die Gewissheit seiner Anstellung als Domkapellmeister zu St. Stephan in Wien, und seine baldige Verheyrathung ankündete. Spät in der Nacht trennten wir uns erst.

*) Vergl. Cäcilia 2. Bd, S. 52 des 5. Heftes.

Meyerbeer geht nach Triest, um dort seinen *Crociato* in Szene zu setzen, und dann in Neapel zum Carneval eine neue Oper zu schreiben. Übers Jahr will er wieder nach Berlin kommen, und dann längere Zeit verweilen, vielleicht auch eine deutsche Oper schreiben. Gott gebe es; ich hab ihm recht das Gewissen geschärft.

Nun ade. Weib und Kind sind gesund; Gott gebe dasselbe bei Dir. Gegen Weynachten hoffe ich auf Familien-Vermehrung.

Ich schliesse nach 1000 Störungen. Lass bald wieder was von Dir hören. Grüsse herzlichst Dein lieb Frauchen, und behalte lieb Deinen treuen

Weber.

12.)

Dresden den 8. April 1825.

Ich antworte Dir, herzlieber Bruder, im Augenblicke des Empfanges Deines Briefs vom 1. May. Wie bin ich erschrocken über Deine lange Krankheit, und wie wenig beruhigend ist noch das, was du weiter schreibst. Ich kann dir gar nicht beschreiben, mit welcher furchtbaren Gewalt der Gedanke auf mich gefallen ist, dass ich Dich in dieser Zeit zufälligen Schweigens verlohren hätte. — Welch ein wandelbar zerbrechlich Ding ist doch der Mensch, und wie sehr sollten die Treuen, die einander erkannt haben, fest aneinander halten, und sich Freude zu machen suchen durch ihre Liebe, für diese kurze Spanne Zeit. Wenn man so überdenkt, welche unbedeutende Nichtswürdigkeiten einen eigentlich davon abzuhalten im Stande sind, so möchte man ja mit beiden Füssen drein springen, und alle von der Welt aufgedrungene Mässigung vergessen. — — Lass mich ja gleich wieder wissen wie es Dir geht, und was Dir fehlte.

Auch ich habe 6 Wochen das Zimmer gehütet, an einer Heiserkeit, die oft in wahre Lautlosigkeit übergieng, mit krampfhaften Husten. Die Sache ist ganz schmerzlos und lokal im Halse, mein Arzt nahm sie aber doch so

ernsthaft, als ob es wohl am Ende noch eine Luftröhren-Schwindsucht werden könnte. — Wie sehr mich aber gerade dieses Uebel an allem hindert, wirst Du begreifen. — Nun, wie Gott will! —

Gewiss, mein alter Bruder, sollst Du mich auf dem Halse haben, wenn ich nach Darmstadt komme. Aber das hat sich wieder sehr verschoben. Den 1ten Februar erhielt ich erst den 3ten Akt des *Oberon*, und Ostern sollte ich schon in London sein;— das war zum Lachen! Die ganze Geschichte verschiebt sich nun mindestens bis künftigen Winter.

Seit dem 11. Octbr. 1824 habe ich Dir nicht geschrieben, es ist schändlich; aber auseinander kommen wir deshalb doch nicht, denn wir kennen uns, und wenn Du mich auch einen Egoisten schimpfst, (warum? weiss der Teufel) so weiss ich doch dass Du mich lieb hast.

Da! bin ich wieder gestört worden und der Brief muss fort. Ich drücke Dich innigst an mein Herz, geliebter Bruder, und bitte Gott um Gesundheit für Dich und die Deinigen.

Alles Erdenkliche an Deine liebe Hausfrau, und beruhige bald Deinen Dich innigst liebenden treuen Bruder

Weber.

13.)

Dresden den 1ten July 1825.

Die Ärzte schicken mich nach Ems ins Bad.

Montag den 11ten Juli hoffe ich in Frankfurt einzutreffen und den 12ten da zu bleiben. Da es mir nun nicht möglich ist nach Darmstadt zu kommen, so bitte ich Dich dringend, nach Frankfurt zu kommen. Ich werde im Weidenhof absteigen, erwarte aber jedenfalls ein paar Zeilen ob Du kommst. Postrestant in Frankfurt. Also endlich! endlich! — Was wollen wir plaudern!!!

Dein *Weber.*

14.)

Ems den 15ten August 1825.

Herzlieber Bruder!

Sonnabend den 20ten August reise ich von hier ab, übernachte in St. Goar. Sonntag Abend hoff ich in Mainz zu sein, und Montag Mittag bitt ich mich bei Dir zu Tisch in Darmstadt!

In treuer Liebe Dein *Weber.*

15.)

Dresden den 4ten September 1825.

Vor Allem lieber Bruder lasse Dir und Deiner herrlichen lieben Hausfrau nochmals herzlichen Dank sagen für die liebevolle Aufnahme. Es war mir gar zu wohl bei Euch. So ein paar stille Tage, ohne immer nach aussen sorgen, und gucken zu müssen, kommen gar zu selten, wo man sich so recht kann gehen lassen, ohne zu fürchten missverstanden zu werden; und wenn Du gleich mitunter ein entsetzlich dummer Kerl bist, du weisst ja, worauf ich deute — so bist Du doch auch ein ganzer Kerl, und was noch höher gilt, ein ganzer Freund.

Meine Reise war glücklich in jeder Hinsicht, und ich kam den 1ten September wohlbehalten an, fand alles gesund und frisch, aber auch ein Wust von Arbeiten — — nu! — Eine mit Königl. Bewilligung versehene Einladung des Grafen Brühl, im October die Euryanthe in Berlin selbst aufzuführen, fand ich auch vor. So lieb mir das im Ganzen ist, so sehr stört es mich in meinem Oberons-Geschäft.

— Du bist gespannt mit mir? nun, Gottlob ich hab nichts gemerkt, und hoffe es auch ferner nicht zu merken.

Gott erhalte Euch Alle gesund, und behaltet lieb

Euern treuen *Weber.*

16.)

Dresden den 17ten October 1825.

Nun wahrlich es ist weit gekommen in der Welt mit Frechheit und Niederträchtigkeit. Meines Wissens bis jetzt unerhört, das Mspt. eines Andern, welches man noch

Zur Caecilia 7. Bd: Seite 36.

…ns. übermorgen d. 17. Jenner.
… Ihr Montag Mittag bitte.

… Ihren lieben … [illegible]
Weber



obendrein auf unrechtmässigen Wege erhalten hat, drucken zu lassen.*) Du bist Rechtsgelehrter, Du müsstest mir am besten rathen können, was in der Sache zu thun ist. Vor der Hand habe ich an Castil-Blaze durch unsere Gesandtschaft in gemässigstem Tone geschrieben, und muss abwarten, was er mir antwortet, ehe ich einen öffentlichen oder gerichtlichen Weg einschlage. Zugleich habe ich bei dem Directorium des *Odeon* und *Feydeau* für die Zukunft vorgebeugt.

. . . . . . will Wien verlassen? — das glaube ich gern; denn in Wien hat alles ihn verlassen. Ein Mensch von Kenntnissen, aber alles überspannt, alles feil, ein ächter Journalist, der seine Grundprincipien ändert wie man eine Hand umdreht, ein würdiges Seitenstück zu . . . . ., ein Magister Lämmermeyer. Ich würde die Anstalt nur bedauern können die ihm persönlich in ihr Interesse zieht, und sollte er hier angestellt werden, — woran übrigens kein wahres Wort ist, so würde ich ohnfehlbar auf der Stelle meinen Abschied fordern.

Ich bin wirklich in Verzweiflung über jeden Tag der mir in meiner Stimmung geraubt wird, da die Zeit die ich zum Arbeiten benutzen kann so unendlich knapp ist. Die Vermählungs-Feierlichkeiten des Prinzen Max beschäftigen mich sehr. Wir geben dazu Olimpia. Dies war die einzige Möglichkeit, sie mit aussergewöhnlichem Aufwande zu geben.**) Natürlich halte ich alle Proben selbst, welches mich noch immer mehr angreift als billig. Ende Nov. soll ich nach Berlin, die Euryanthe selbst aufzuführen, und im Februar schon nach London.

Wie stehts um Dein Mitreisen nach Paris? ich hoffe Du hältst Wort. So einige Tage im Wagen beisammen, kann sich Vieles loswickeln.

Gänsbacher hat endlich geschrieben, es geht ihm gut in seinem Dienst, aber seine Frau war lange krank, und ist noch schwächlich.

---

*) Robin de bois, vgl. Caecilia, Bd. 4, S. 170 des 14. Heftes.

**) Vergl. vorstehend S. 30, Nr. 8.

Frau und Kinder sind wohl bei mir. Da Du der Deinigen nicht erwähnst, so hoffe ich dasselbe. Die herzlichsten Grüsse richte aus, so wie auch an Freund Hofmann, Hallwachs *) etc.

Adieu, Pikirter! ich umarme Dich in treuer Liebe

Dein *Weber.*

17.)

Dresden am 29ten November 1825.

Verzeihe, lieber Bruder, dass ich erst heute Deinen am 1ten November erhaltenen Brief beantworte; aber ich habe, erstlich, eine Antwort die ich sogleich nieder schrieb, den andern Tag ins Feuer geworfen, weil ich mich darin einer unnützen Empfindlichkeit hingegeben hatte, die zu nichts führt, weil weder Du noch ich uns jetzt noch ändern werden, — und 2tens wollte ich Dir gern ordentlich Auskunft wegen dem Requiem von Mozart geben. Nach Durchsuchung aller Archive ....

(Der Rest des Briefes ist im 16. Cäcilienhefte, Seite 302, abgedruckt.)

18.)

Dresden den 23ten Januar 1826.

Den 17. December im Troubel der Proben, erhielt ich Deinen lieben Brief. Nun ich zurück bin, in Arbeit versunken, und ernstliche Reiseanstalten mache, wird es immer leider wahrer, dass Du wohl schwerlich mit uns die Reise machen wirst. Vor der Hand nur die Notiz, dass ich den 15ten Februar abzureisen gedenke, und in 4 Tagen Frankfurt zu erreichen hoffe, wo ich einen Tag wegen Geldgeschäften bleiben muss. Doch schreibe ich Dir nocheinmal vor meiner Abreise. Mariottinis Abschrift hat keine Jahreszahl. Unser Kammer-Sänger Miksch besitzt sie. Ich habe mich falsch ausgedrückt, die hiesige Aufführung damals (— lauter mündliche Notizen —), geschah nach einer Partitur, von welcher Mariottini seine Abschrift nahm. Diese Stimmen sind

*) Geheimer Legationsrath Hallwachs in Darmstadt.

noch da, und werden zuweilen gebraucht. Deine Theorie ist eingekommen und hoffentlich hast du den Beweiss der Königl. Anerkennung schon in Händen. Möge er Dich freuen.

Euryanthe hat, wie ich folgere, in Darmstadt missfallen, denn dass Du Kerl so zerstreut sein solltest mir gar nichts von der Aufführung selbst, sondern nur von der nicht geschehenen Wiederholung zu sprechen, wär doch gar toll. Nun, ein Darmstädter Durchfall kann schon durch 2 Erfolge wie in Berlin und München curirt werden.

Auf baldiges Wiedersehen, du altes treues Herz, wo ich Dir viel von Meyerbeer erzählen will, der Bräutigam ist. Immer in Liebe Dein

Weber.

19.)

Dresden den 3. Februar 1826.

Glaubs gerne, dass Du aus meinem letzten Brief nicht klug wurdest, da ich selbst nichts klares darüber zu schreiben wusste. Wie Du aber vergessen hast mir von der 1ten Vorstellung der Euryanthe zu schreiben, so hast Du auch vergessen, dass von der Londoner Reise die Rede ist. . . . . . . Ich für meinen Theil werde keine Unbequemlichkeit scheuen, um Dich mit uns zu haben, denn die paar Tage die ich in Paris seyn werde, werden wir uns kaum sehen, geschweige denn geniessen können. Den 16. hoffe ich von hier mit Extrapost abzureisen, jede Nacht zu schlafen, und somit den 19. in Frankfurt einzutreffen, den 20. da zu bleiben um Dich zu erwarten, und den 21. wieder abzusegeln.

Ich schreibe Dir nun nicht mehr, es müsste denn etwas unverhofft die Quere kommen. . . . . .

Freue mich herzlich, dass du mit dem Geschenke meines Allergnädigsten zufrieden bist; zu thun ist aber weiter nichts, als dem . . . . zu danken, wie Du schon willst.

Kann ich denn den Diebshändler . . . . . . nicht gerichtlich belangen? Es ist doch zu toll wie ers treibt! Die Händel mit Castil-Blaze findest du in französischen Blättern. Es ging doch am Ende nicht, ohne an die Öffentlichkeit zu appelliren.

Ich wollt ich wäre ein Schneider, und die Leute liessen mich ungeschoren, ich hätte dann einen Sonntag, und lebte fröhlich. — —

Grüsse alle von mir, und setze Hofmann auch von meiner Ankunft in Frankfurt in Kenntniss.

In treuer Liebe Dein *Weber.*

Carl Maria von Weber.

Es tritt, im Busen voll kindliches Vertrauen,
Mit heiterm Sinn, der Künstler in die Welt;
Das Götterbild, das seinen Busen schwellt,
Er hofft entzückt, es überall zu schauen.

Doch sieht er bald, mit wehmuthsvollem Grauen,
Wie das Gemeine sich zu ihm gesellt,
Der schöne Zaubertraum in Staub zerfällt,
Auf kalten Stein die heissen Thränen thauen.

O dann entflieht zu lichten Wunderauen
Sein freyer Geist dem niedern Erdenleben,
Und herrlich glänzt sein schöner Sternenschild!

Den Himmel wird er selbst sich dann erbauen,
Zum Sonnenstrahl im Adlerfluge schweben,
Wo über Allen thront sein Götterbild.

F. S.

Die Dicht- und Tonkunst
der
Troubadours und Jongleurs.

Mitgetheilt von der Red.

Die Kunst der lieblichen Sänger, Troubadours genannt, deren Lieder aus einer längst versunkenen poetischen Vorzeit noch jetzt jeden Freund der Kunst und Kunstgeschichte, und zwar sowohl der Dicht- als auch der Tonkunst, so romantisch anklingen, blüheten vorzüglich im XII. und XIII. Jahrhunderte.

Die meisten Troubadours waren von edlem Stamme. Mancher unbemittelte Edelmann durchzog eine Zeitlang liederreimend die Länder, und erwarb oft so viel, dass er sich bei seiner Zurückkunft eine Burg kaufen konnte. — Man bezahlte sie in Waffen, Tüchern und Pferden; auch Geld empfiengen sie. „Doch, (sagt Fontenelle in seiner *Histoire du théatre franç[ais]*) fügten oft die höchsten Damen und Prinzessinnen ihre Gunstbezeugungen hinzu. Sie waren sehr schwach gegen die schönen Geister.“ Viele dieser Dichter sangen aber auch nicht des Erwerbs wegen, sondern beschäftigten sich mit der Poesie aus wahrer Neigung. Der Inhalt ihrer Gesänge war theils erotisch, (Lob der Damen und ihrer Schönheit, Freude über erhaltene Gunst und Klage über fehlgeschlagene oder noch schmachtende Hoffnung;) theils heroisch, (Schilderung der Waffenthaten und ritterlichen Übungen;) theils auch bukolisch, (singend ein harmloses Hirtenleben auf jenen immer blühenden südlichen Fluren.) Könige und Fürsten umwehte in dieser schönen Periode der Genius der Dichtung. Man nennt unter den Troubadours die Grafen von *la Marche*, *Anjou*, *Provence*, die Herzoge von Bretagne, von Brabant; und selbst den edlen deutschen Kaiser Friedrich Barbarossa. Auch König

Richard Löwenherz, jener wahre Repräsentant der Chevalerie, liess Gesänge der Liebe ertönen. Von Thibault, König von Navarra, kennt man folgende Strophe:

> De bien amer ne peut nus enseigner,
> Fors que li Cuers qui donc le Talent,
> Qui bien ame de fin cuer loyaument,
> Cil en sçait plus, et moins s'en peut aidier.

An zwey ganz sich entgegen stehenden Theilen Frankreichs, in der Provence und Picardie, leuchteten vorzüglich diese Funken der Poesie. Die Provence hätte ihre glühende Sonne mehr, als die Piccards ihr nördlicheres Klima, begünstigen sollen. Aber diese standen ihnen nicht nach. —

Der grösste Ruhm der Provenzalischen Dichtung ist, die Italienische zur Tochter zu haben. Dante und Petrarca haben den Troubadours Vieles zu danken; auch sprechen sie mit besonderer Achtung von den meisten derselben, und namentlich von dem grossen Arnaud Daniel. Petrarca war noch aus stärkeren Beweggründen diesem schönen Lande ergeben: seine Geliebte war eine Provenzalin. —

Wie nach und nach die echte Form des Ritterwesens verschwand, erlosch auch der Geist dieser Gesänge. Noch dauerten sie im 14. Jahrhundert. Ein sogenanntes Ringelgedicht aus dieser Zeit auf den Frühling hat der vortreffliche anakreontische Dichter Götz nachgeahmt. Späterhin gab es noch einige glänzende Erscheinungen, wie z. B. Renatus, Graf von Provence, der eine Abhandlung über die Turniere schrieb und, zwey schöne romantische Eigenschaften in sich vereinigend, sich erst als Ritter bewährte, und dann auch als arkadischer Schäfer auf den holden Gefilden des Rodans weilte. — Herrlich leuchtet nach ihm noch Franz I. und, als einer der letzten Sterne an diesem heitern Himmel, der edle Heinrich IV., der die schöne Gabriele selbst besang. —

Erweckt durch die Lieder der Provenzal-Dichter, erklang auch schon frühe an den Höfen der Brittannischen Könige die Harfe der Minstrels, aus deren Gesängen der berühmte Boccaccio den Stoff zu einigen seiner besten Erzählungen geschöpft zu haben scheint. —

Auch die deutschen Minnesänger entstanden im 12ten und 13. Jahrhundert durch das Vorbild der Troubadours. Auch sie waren fast alle vornehmen und ritterlichen Geschlechts. Aus ihren Dichtungen spricht die alte deutsche Herzlichkeit, umweht von der farbigen Blüthe des Orients, die sie auf ihren Zügen nach Palästina pflückten. Klassische Bildung war diesen Dichtern, wie jenen der Provence, nicht fremd. Alte Mythologie und andere Anspielungen in ihren Werken zeigen es deutlich. Hierher gehört das vortreffliche Lied Heinrich's Herzogs von Breslau, welches der oben genannte pfälzische Dichter in der Ramlerschen Blumenlese so schön nachsang, und welches sich, fast wörtlich nach den Originalien, in Tick's Minneliedern befindet. Ein Liebender fleht darin die Göttin Venus, die Sonne, den Hügel, die Wiese und den Wald an, sein Mädchen zur Gegenliebe zu bewegen. Alle versprechen ihm, dies bei der Schönen durch Beraubung ihrer Freuden und durch Leiden zu bewirken. Aber er verwirft dieses Erbieten, weil er lieber sterben, als seine Geliebte nicht froh sehen will. — Bekannt ist auch aus jener Zeit die Übersetzung der Aeneide Virgil's durch Heinrich von Veldeck, die freilich mit der Form des Alterthums nichts gemein hat.

Was insbesondere die französischen Troubadours angeht, so hat darüber eine so eben erschienene Schrift von Herrn Friedrich Diez, Professor an der hohen Schule in Bonn *) viele merkwürdige Aufschlüsse und Zu-

*) Die Poesie der Troubadours, nach gedruckten und handschriftlichen Werken derselben dargestellt, von Friedrich Diez. 1826 (1827) Zwickau bei Schumann, 360 Seiten 8vo. Anm. d. Rd.

sammenstellungen geliefert, aus welchen wir das den Lesern der *Cäcilia* zunächst Interessante nachstehend ausheben und in möglichst gedrängtem Auszuge mittheilen wollen; zwar möglichst mit des Verfassers eigenen Worten, doch freilich mit Weglassung der überall reichlich eingestreuten Citate und anderer historischer Belege, wie wir denn auch überhaupt durch unsere auszugweise Zusammenstellung die Lesung des reich ausgestatteten Buches selbst nicht entbehrlich zu machen, sondern vielmehr grade nur darauf aufmerksam zu machen gedenken.

Unter Troubadours, sagt der Verfasser, pflegt man diejenigen Dichter des 12. und 13. Jahrhunderts zu verstehen, welche sich der provenzalischen Sprache bedient haben. —

Die älteste Geschichte der Troubadours liegt noch hinter jenem Schleier, der den Anfang jeder Geschichte verhüllt, und wiewohl einige Umrisse durch die Dämmerung hervorblicken, so sind diese doch viel zu unbestimmt, um den Zusammenhang des Ganzen deutlich erkennen zu lassen. —

Es wäre also das Sicherste, die Sache da anzufangen, wo sie vor unsern Augen anfängt, das heist, die Lebensverhältnisse der Troubadours, ihre Kunstübung, so wie die Schicksale ihrer Poesie, von der Blüthe bis zu dem Untergang derselben darzulegen. Zu diesem Behufe liefern die Werke der Dichter selbst die wünschenswerthesten Nachrichten, besonders schätzbar sind die wissenschaftlichen Anweisungen, welche sie für diejenigen Kunstverwandten entwarfen, die sich mit dem blossen Vortrage der Gedichte beschäftigten.

Allein die Urgeschichte dieser Poesie ist im Ganzen zu wichtig, die einzelnen Winke und Umstände, welche in Bezug auf dieselbe, wiewohl spärlich, vorliegen, sind zu bedeutend, als dass nicht eine Darlegung der ersteren versucht werden sollte.

Die Volkspoesie ist überall die älteste. Ihr Charakter ist Einfachheit der Darstellung, wie der metrischen Form; sie ist unter allen Völkern einheimisch; am mächtigsten aber wirkt sie in jenen Zeiten, wo der Glaube an das Wunderbare, die Neigung zum Abentheuerlichen sich mit Sinnlichkeit und Fröhlichkeit verbindet. Alsdann wird sie mit Eifer, ja mit Leidenschaft gepflegt; es erhebt sich eine eigne Classe der Gesellschaft, fahrende Sänger, welche mit musikalischer Begleitung alte und neue Lieder und Erzählungen vortragen. So war es im Mittelalter vor und nach der Zeit der Troubadours, so wie während derselben. Die Volkspoesie war aber der ganzen Nation ohne Unterschied des Standes gleich verständlich und genehm; die Spielleute und Bänkelsänger sangen vor den Grossen, wie vor den Geringen. Die Geschichtschreiber schelten seit dem achten Jahrhundert viel auf jene leichtfertigen Landstreicher, die sie mit den Namen *joculatores*, *ministrales* oder *ministelli scurrae*, *mimi* und andern belegen, und ereifern sich über die Freigebigkeit der Fürsten und Edlen gegen solche Unwürdige. Allerdings waren diese nicht allein Sänger und Musiker, sie trieben zugleich das niedrige Gewerbe des Possenreissers. Nirgends fanden sie eine bessere Aufnahme, als unter dem aufgeweckten Volke, welches den südlichen Küstenstrich von Frankreich bewohnte; dort zogen sie schaarenweise von Stadt zu Stadt, von Schloss zu Schloss, und nahmen für ihre lustigen Künste reiche Geschenke. In dieser Beziehung sagt ein französischer Dichter des dreizehnten Jahrhunderts mit Bitterkeit: „Als König Karl der Grosse alle Länder unter seine Botmässigkeit gebracht hatte, da schenkte und vertheilte er ganz Provence, welches reich ist an Wein, Waldung und Wasser, an die üppigen Spielleute und Menestrels.“ Im Ganzen war es also der Bänkelgesang, welcher die Nationalpoesie des früheren Mittelalters ausmachte, und dergestalt den roheren Geist jener Jahrhunderte beurkundete.

Allein in dem Wandel der Zeit hatte sich unbemerkt eine Erscheinung entwickelt, die in der Geschichte des Mittelalters eine Periode begründet. Die Rohheit, die den Adelstand bis in das elfte Jahrhundert hinein charakterisirt hatte, milderte sich allmählig, und wich einer feineren und geistigeren Lebensweise, welche nunmehr in den Schlössern der Fürsten und Edlen zu herrschen begann. Die Geschichte behauptet, dass diese Verfeinerung, bekannt unter dem Namen Rittergeist, um die Mitte des elften Jahrhunderts durch den förmlichen Orden der Ritterschaft vorbereitet, und alsdann durch die Wirkungen der ersten Kreuzfahrten vollends ausgebildet worden sey.

Eine Erscheinung, wie diese, welche ein neues Zeitalter herbeiführte, konnte nicht vorübergehen, ohne auch in der Poesie einen neuen Geist zu erwecken. Der Bänkelgesang war nicht ferner geeignet, die Forderungen der Edlen zu befriedigen, welche sich nach feineren poetischen Genüssen sehnten, und nun entstand eine kunstreichere, gebildetere Poesie, die, aus dem Geiste des Ritterthumes entsprungen, mit Macht auf denselben zurückgewirkt hat.

Südfrankreich war es, wo sie zuerst zum Vorschein kam. Dieses herrliche, mit allen Reizen eines sonnigen Himmels ausgestattete Land, welches fast sämmtliche europäische Provinzen an Bildung, Wohlstand und innerer Befriedigung übertraf, war die Wiege des Rittergeistes, der sich daselbst mehr und früher als anderwärts mit Lebensgenuss, Glanzsucht und Frauendienst verband, und so die Bedingungen der Kunstpoesie vereinigte. Bald nach dem Anfange der Kreuzfahrten war der Rittergeist daselbst zur vollen Reife gediehen, und um dieselbe Zeit sehen wir den Charakter jener Poesie in den Gedichten Piere Rogier's und seiner Zeitgenossen bereits ausgeprägt; das Jahr 1140 kann die Epoche ihrer eigenthümlichen Ausbildung bezeichnen. *)

*) Eine Folge jenes aufblühenden Rittergeistes, der Chevalerie, waren bekanntlich auch die sogenannten Minnehöfe, Minnegerichte, Cours d'amour,

Von den vorstehenden geschichtlichen Entwickelungen geht der Verfasser sodann zu näheren Aufschlüssen über das Wesen der *Troubadours* und das Verhältnis dieser zu den *Jongleurs* über:

Jongleurs hiessen alle diejenigen, welche aus der Poesie oder Musik ein Gewerbe machten. — *Troubadours* nannte man dagegen alle, die sich mit der Kunstpoesie beschäftigten, wess Standes sie immer seyn mochten, und ob sie zu eigner Lust, oder um Lohn dichteten.

Hiernach ist es klar, warum man die von fremder Milde lebenden Dichter mit dem einen wie mit dem andern Beinamen belegte. Troubadours hiessen sie, weil sie kunstmässig dichteten, Jongleurs, weil sie diese Kunst als ein Gewerbe trieben.

Es ist übrigens nicht zu verkennen, dass sich die Dichter im Allgemeinen, wegen des Fleckens, der von jeher auf den Jongleurs gehaftet hatte, für sich selbst den ehrenvolleren Titel Troubadour in Anspruch nahmen, wiewohl dieser Unterschied von der Welt nicht anerkannt wurde. Wir wollen, diesen Ansprüchen nachgebend, unter Jongleurs oder Spielleuten im Allgemeinen jene alte Zunft der Sänger und Musiker verstehen, die mit der Kunstpoesie nur in so ferne zu schaffen hatten, als sie ihren Zwecken dienten.

Troubadour, d. i. Erfinder (provenzalisch *trobaire*, *acc. trobador*) bedeutet demnach recht eigentlich einen Kunst-

---

autorisirte Versammlungen von Edelleuten und Damen, welche galante Rechtshändel entschieden und sich geistreiche oder witzige Fragen über diesen Gegenstand vorlegten: z. B. — Ob es mehr Ehre bringe, diejenige zu erobern, welche liebt, oder die, so noch nicht liebte? — Wer mehr fur seine Dame thun solle, der welcher sie schon besitzt, oder der, welcher noch hofft? — Was man vorziehen würde, mit seinem Rivalen ebenmässig zu geniessen, oder dass dieses keinem von beiden gewährt sey? — Wenn man eine Dame gewann, welche jeder andere wieder gewinnen könnte, ob man gewonnen oder verloren habe? — u. dgl. Anm. d. Rd.

dichter, im Gegensatz, wie es scheint, zum Volksdichter. Der Ausdruck findet sich zuerst bei Rambaut von Orange, muss aber früher im Gange gewesen seyn, da schon Guillem von Poitiers *trobar* in der Bedeutung dichten gebraucht. Er bezieht sich lediglich auf die Form, insofern sie kunstmässig ausgebildet ist, d. h. auf die Form des strophischen oder musikalischen Gedichtes. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass man unter Troubadour keinen andern als den lyrischen Dichter verstand. Dem Roman und der Novelle fehlte der vornehme Charakter des Liedes; ihr einfacherer Styl, so wie die kunstlosere Form derselben, erinnerten zu sehr an die Volkspoesie, als dass diese Gattung für eine ebenbürtige Schwester der lyrischen hätte gelten können. Daher erklärt es sich, warum die Handschriften über Elias Fonsalada bemerken, er sey kein guter Troubadour, sondern ein Novellendichter gewesen. Der Gegensatz zwischen diesen beiden Dichterclassen wird besonders fühlbar, wenn man hört, wie Guiraut von Borneil sich über die günstige Aufnahme erzürnt, welche die Romane und Novellen an den Höfen fanden. „Ich bin verwundert — sagt er — dass ich mir nicht zu rathen weiss: statt fröhlicher Unterhaltung höre ich an den Höfen ein Geschrei, da dort eine Erzählung so viel und noch mehr gilt, als ein edler Gesang von erhabenen Dingen, von den Zeiten und den Jahren.“ Die Troubadours suchten überhaupt ihre Form des Dichtens als eine höhere geltend zu machen; sie nannten sie eine Kunst zu dichten (*art de trobar*), welches der gewöhnliche Ausdruck gewesen zu seyn scheint, nie aber, wie man behauptet hat, lustige Wissenschaft (*gai saber*), ein Ausdruck, der erst in der Academie zu Toulouse aufkam. Sie erwähnen gerne, dass diese Kunst mit Geist, Verstand und Wissenschaft geübt werden müsse, und rühmen sich des Fleisses, den sie auf ihre Lieder verwenden. Sie reden von der Feile, die sie brauchen, und die Ausdrücke: ein Gedicht aufbauen, schmieden, arbeiten, läutern, verfeinen, deuten gleichfalls auf sorgfältige Behandlung. Sie drücken zuweilen die Besorgniss

aus, dass ihre Lieder verfälscht werden möchten, was allerdings aus Nachlässigkeit oder Übelwollen geschehen konnte. Jaufre Rudel sagt: „Gut ist mein Lied gelungen, falls ich nicht gefehlt habe, und alles steht, wie es stehen muss, und wer es von mir lernt, der hüte sich ja, mir daran zu ändern." Marcabrun: „Hört mein Lied, wie trefflich es gedichtet ist; Marcabrun weiss nach seiner lauteren Einsicht den Gegenstand und das Gedicht so zu verketten und einzurichten, dass kein Mensch ihm einen Vers herausziehen kann." Durch den Vortrag der Jongleurs konnte der Text nur zu leicht entstellt werden, da ihn diese gewöhnlich mündlich empfingen, und im Gedächtniss bewahrten. Perdigon schärft daher seinem dienenden Sänger ein, er möge vorsichtig verfahren, und ihm das Werk nicht verderben.

Diess kunstmässige Dichten wird allgemein als ein ehrenvoller Beruf betrachtet; Kaiser und Könige verschmähten den Ruhm nicht, der es begleitete, und manchmal hat sich das Selbstgefühl des Dichters unumwunden ausgesprochen. So sagt Peyrol: „Wohl muss ich singen, da Liebe mich es lehrt, und mir Talent giebt, schöne Verse zu dichten; denn ohne sie wäre ich kein Sänger und nicht gekannt von so vielen edlen Leuten." Deutlicher äussert sich Raimon Gaucelm: „Kaum zeige ich mich, so fragt man: Raimon Gaucelm, habt ihr was Neues gedichtet? Und alsdann antworte ich jedem freundlich, denn es behagt mir, wenn ich von mir sagen höre: das ist der, welcher Cobla's und Sirventese zu machen versteht." Gern erzählen sie daher, dass man sich über ihr Schweigen betrübe, und sie zum Singen auffodre.

Die meisten Troubadours, besonders die Hofdichter, verstanden sich zugleich auf das Singen und Spielen; bei wem diess nicht der Fall war, der pflegte einen dienenden Jongleur mit sich zu führen. Viele waren auch des Componirens kundig, und setzten ihre Lieder in Musik, wie sie selbst am Eingange oder Schluss derselben bemerken.

Auch die Fertigkeit, poetische Erzählungen vorzulesen, war zu einer Zeit, wo es mehr Ohren gab, die auf Wunder und Abentheuer gespannt waren, als Augen, dieselben zu lesen, eine sehr willkommene Gabe. Die Schreibkunst besassen ohne Zweifel nur wenige; von Elias Cairel wird es in den Lebensnachrichten ausdrücklich bemerkt. Arnaut von Cotignac dagegen gesteht, dass ihm diese Kenntniss abgehe, indem er am Schlusse eines Liedes einen Schreiber ersucht, es ihm aufzuschreiben. Guiraut von Calanson führt das Werk eines andern Dichters an, das dieser, wie er sagt, habe schreiben lassen. Der Dichter war also in diesem Falle genöthigt, sich des Dictirens zu bedienen, und daher wird Dictiren gleichbedeutend mit Dichten, so wie Dictat mit Gedicht gebraucht. Ohne Zweifel wurde der Text sogleich mit Musiknoten begleitet, wenn der Dichter eine neue Melodie angeben wollte. Marcabrun bemerkt, er wolle sein Gedicht sammt dem Ton übers Meer senden.

Das Wort Jongleur (prov. *joglar*) kommt von *jocus*, mittellateinisch Spiel, d. h. Musik, und bedeutet also einen Spielmann oder Musiker.

Über das Gewerbe dieser Classe seit dem Aufkommen der Troubadours fehlt es nicht an Nachrichten. Mehrere der letzteren haben eigne Unterweisungen für die Spielleute geliefert, unter denen die von Guiraut von Cabreira und Guiraut von Calanson die vollständigsten sind.

Das Hauptgeschäft der Jongleurs bestand in der Ausübung der Tonkunst, an die man indessen damals freilich weit geringere Forderungen machte, als zu unsrer Zeit. Die Zahl der Instrumente, deren sie sich bedienten, war bedeutend. Als das wichtigste galt die Viole, die unsrer Geige sehr nahe kam, und wie diese mit dem Fiedelbogen gespielt wurde; auch Harfe und Cither waren beliebt. Eine Anschauung von der Gestalt dieser Instrumente, so wie von dem Aufzug eines Jongleurs überhaupt

Zur Caecilia, 7. Band, Seite 50







geben die hier beigehefteten Umrisse dreier Vignetten aus einer alten Handschrift.

Guiraut von Calanson nennt noch andere Instrumente, deren Bedeutung sich zum Theil nicht genau bestimmen lassen möchte, nämlich Trommel, Castagnetten, Symphonie, Mandore, Monocord, Rote mit siebzehn Saiten, Geige, Psalterion, Sackpfeife, Leier, Pauke; er macht zugleich dem Jongleur zur Pflicht, sich mindestens auf neun Instrumente zu verstehen. Bertran von Born gedenkt der Trompeten, Hörner und Posaunen der Spielleute. Diess Verzeichniss könnte leicht vermehrt werden; indessen reicht es hin, um, wenn auch nicht die Kunsthöhe, doch gewiss die Kunstliebe der Zeit zu bezeugen.

Ein wichtiges Geschäft der Jongleurs bestand darin, die des Vortrags unkundigen Hofdichter auf ihren Fahrten zu begleiten, um sie mit Gesang und Spiel zu unterstützen, oder die Lieder vornehmer Dichter, die aus ihrer Kunst keinen Gewinn ziehen mochten, an den Höfen vorzutragen. Dieses merkwürdige Verhältniss zwischen Dichter und Musiker gehört zu den Charakterzügen der provenzalischen Kunstpoesie, indem es nirgends anderwärts in dieser Ausdehnung gefunden wird. Jeder Dichter, dessen Lage es erlaubte oder gebot, hatte ein oder mehrere Spielleute in seinem Dienste. In den Geleiten am Schlusse der Lieder wird diess Verhältniss häufig berührt, indem der Dichter daselbst seinem dienenden Jongleur irgend eine Weisung in Bezug auf den Vortrag des Gedichtes ertheilt. Dieser pflegte, wie oben bemerkt wurde, das Lied mündlich zu empfangen, und aus dem Gedächtniss vorzutragen, wiewohl der Verfasser es aufzeichnete oder aufzeichnen liess. „Ohne Pergamentbrief — sagt drum Jaufre Rudel — sende ich mein Lied mit Gesang, in deutlicher romanischer Sprache, an Uc Brun durch Filhol.“ Mehrmals haben die Dichter das untergeordnete Verhältniss der Spielleute, die von den höheren Gaben der ersteren zum Theil ihren Unterhalt zogen, erwähnt. Garin von Apchier äussert sich über seinen Jongleur: „Ich

könnte ihn leicht zu Grunde richten: ich dürfte ihm nur meine Gedichte versagen, dann fände sich kein Mensch, der ihn speiste, oder nur eine Nacht herbergte.“ Uc von Saint-Cyr sagt zu dem seinigen: „Du hast ein Sirventes von mir verlangt, und du sollst eins haben, so schnell es mir möglich ist.“ Raimon von Miraval redet in noch höherem Ton: „Ich weiss, Bayona, dass du um ein Sirventes zu mir gekommen bist; dieses ist das dritte; zwei hast du bereits empfangen, mit welchen du Gold und Silber, und manches getragene Rüstzeug, und schlechte und gute Kleider erworben hast.“ „Um Gottes willen, Bayona — sagt derselbe Dichter anderswo — wie unsäglich arm und elend gekleidet bist du; doch ich will dich mit einem Sirventes aus der Noth ziehen.“

Ausser den Liedern der Troubadours pflegten die Spielleute auch die poetischen Erzählungen vorzutragen, deren eine unglaubliche Menge in dem Lande verbreitet war. In den Anweisungen für die Jongleurs wird diesen gewöhnlich ein grosses Verzeichniss von solchen Erzählungen vorgerechnet, die sie inne haben mussten. „Ihr kennt nicht — sagt Bertran von Paris von Rouergue zu dem Spielmann, den er unterrichtet — die Novelle von Tristan, noch vom König Marc, noch von Absalon dem Schönen; ihr wisst nicht, warum Polamides an dem Schlosse beim ersten Anruf seinen Namen verheimlichte; ihr wisst nichts von dem Sturm auf Tyrus, noch von Argilen, dem guten Zauberer, wie er, um den König zu verrathen, einen Pallast und Thurm vor Laon erbaute; nichts von dem Beherrscher von Paris, mit welcher Macht er Hispanien schlug und eroberte; nichts, wie ich glaube, wisst ihr von Iwan, der zuerst Vögel abrichtete; nichts vom Kaiser Constantin, wie er in seinem Palaste durch sein Weib den grossen Schimpf erlebte, daher er Rom verliess und das prächtige Constantinopel baute, woran hundert und zwanzig Jahre gearbeitet wurde“, u. s. f. (V. 102). Wer sich auf die Kunst des Erzählens ver-

stand, dem gab man wohl den besondern Beinamen Erzähler, *Comtaire.* — Der Name Nachmacher, *Contrafazedor*, den man ihnen gleichfalls beilegte, lässt vermuthen, dass auch mimische und Possenspiele in ihren Kunstbereich gehörten; schon bei den lateinischen Schriftstellern der Zeit heissen sie *mimi.*

Endlich musste ein vollkommener Spielmann auch die Künste des Seiltänzers und Gauklers verstehen. Er tanzte, überschlug sich, sprang durch Reife, fing kleine Aepfel mit zwei Messern auf, ahmte den Gesang der Vögel nach, liess Hunde und Affen ihre Kunststücke machen, lief und sprang auf einem hoch gespannten Seil, und spielte überhaupt den Lustigmacher.

Erklärung.

Darmstadt im Juli 1827.

Durch den in Nr. 22 der Berliner Allgem. Mus. Ztg. (v. 30. May 1827) enthaltenen, mit der Chiffer (Σ) bezeichneten Aufsatz:

„Über den Zustand der Musik in Darmstadt“

finde ich mich veranlasst, — zumal da er sich als Einleitung zu ferneren Berichten über einzelne Kunstleistungen ankündigt, — hiermit ausdrücklich zu äussern, dass ich nicht der Verfasser desselben bin, und weder auf den Schein eines Antheils an dem, jenem Herrn Verfasser für seine Mittheilungen etwa gebührenden Danke Anspruch mache, noch auch im Voraus den Schein einer Verantwortlichkeit für all dasjenige übernehmen will, was etwa den Inhalt der von ihm für die Folge angekündigten „Berichte über einzelne Kunstleistungen“, bilden wird. Ich verbinde hiermit die Versicherung, dass ich, ausser dem, was ich im 5. Hefte der *Cäcilia* über die auf dem hiesigen Hoftheater prachtvoll in die Scene gesetzte Oper Olimpia, unter meiner Namensunterschrift, gesagt habe, niemal Etwas über Darmstadt geschrieben habe, und niemal etwas über hiesige Kunst oder Künstler anders, als unter meiner vollen Namensunterschrift, schreiben werde.

Als einige Berichtigung des obenerwähnten Artikels mag hier die Bemerkung stehen, dass der Verfasser des dort erwähnten alten *Requiem's* nicht Rosolowsky (ohne Zweifel Druckfehler) sondern Kosolowsky heisst, — dass die, wie der Artikel besagt, „geleitet von Herrn Hofgerichtsrath G. Weber und Herrn Hofkantor Rink unter dem Namen Cäcilienverein bestehende Sing-Academie“ hier weder existirt noch jemal existirt hat, sondern nur Zusammenkünfte zu mehrstimmigem Singen, welche als geschlossene Gesellschaften abwechselnd in Privat-Häusern statt finden, niemal aber den Namen Cäcilienverein gehabt haben, und wobei auch gar keine ständige Direction besteht. Der Hr. Einsender — muthmaslich nicht hier wohnend, — scheint die hiesigen Privat-Singgesellschaften mit dem grossen und treflichen Cäcilienverein des hochverdienten Herrn Schelble im benachbarten Frankfurt a/m. zu verwechseln. — Auch dadurch, dass die hiesige musikalische Bibliothek ein Gemeingut für jeden der sich musikalisch bilden will genannt wird, scheint sich zu beurkunden, dass der Hr. Verf. mit den hier inheimischen Verhältnissen gar nicht vertraut ist.

Gfr. Weber.

Die Requiem-Messe von *Cherubini.*

Es ist wichtig für die Kultur der Musik, dass Werke, die wahrhaft klassisch sind, in das Publikum eingeführt werden. Denn nur sie sind im Stande, für den guten Geschmack eines Zeitalters Epoche zu machen. Und dennoch ist diese Einführung oft nichts Leichtes. Man sollte zwar glauben, das Klassische trage seinen Freibrief schon in sich selber und ihm sei, wie einer mächtig eindringenden Kraft, kein Widerstand zu leisten; in der Wirklichkeit verhält es sich aber anders. Es ist von dem Kulturfelde so viel der Dornen und des Unkrautes wegzuräumen, ehe der bessere Saamen Wurzel fassen kann, dass oft Jahre und Dezennien vergehen, ehe dem klassischen Guten ein gedeihliches Wachsthum zu verschaffen ist. Haben wir doch das Beispiel mit Mozart'schen Werken erlebt, dass sie viele Jahre lang ohne Auszeichnung aufgenommen, wohl nur halb verstanden wurden. Man könnte sagen, seine Zauberflöte habe zuerst die Zauberwirkung gehabt, nicht allein ein grosses Publikum für sich zu gewinnen, sondern auch den frühern Werken, die ihr in nichts nachstanden, den Eingang zu verschaffen, der unvergänglich und durch keinen spätern Eindruck zu schwächen ist. — Unser nun verklärter Beethoven hat es kaum erlebt, dass seine, gewiss klassischen Werke den Eingang gefunden, der ihnen nach Würden gebührt. In dem Gebiete der Kammermusik wird es noch über kurz oder lang allgemein anerkannt werden, dass Beethoven unter die Sterne erster Grösse zu zählen ist.

Um die *Trias* unserer klassischen Zeitgenossen vollzählig zu machen, müssen wir Cherubini den beiden genannten zur Seite stellen. Auch seine

Werke trifft ähnliches Verhängniss. Hätte nicht sein Wasserträger die Bahn gebrochen, so wäre es kaum gelungen, seinem Namen die Anerkennung der Klassizität zu verschaffen. Und dennoch gaben ihm den vollen Anspruch darauf schon seine Opern Lodoisca, Faniska, und Medea.

Dass aber auch seine Kirchen-Compositionen im ersten Range stehn, ist vielleicht noch weniger anerkannt, weil sie in Deutschland noch nicht so verbreitet sind, wie sie es verdienen. Von der Requiem-Messe aus *c*-moll, die in der Pariser gestochenen Partitur erschienen ist, soll hier die Rede sein. Sie ist merkwürdig wegen des einfachen, edeln Styls, durch den sie sich, am meisten unter allen modernen Compositionen, den ältern Kirchencompositionen der goldenen Zeit anschliesst. — Cherubini war es, der im J. 1805 das Mozart'sche Requiem zuerst in Frankreich mit grossem Glücke zur Aufführung brachte. — Ihm werde nun, dafür dass er dem deutschen Genie gerechte Würdigung verschaffte, die Vergeltung, dass auch die Deutschen sein Werk kennen und schätzen lernen!

Der Zweck dieser kurzen Zergliederung ist, das musikalische Publikum auf dieses klassische Werk aufmerksam zu machen, und ihm eine Aufnahme vorzubereiten, deren es, sobald man sich damit bekannt macht, sicher ist. Die Gemeinplätze der gewöhnlichen Kritik, die Ausrufungen, wie vortrefflich, ergreifend, erhebend etc. diese oder jene Stelle klinge, sind zu abgenützt, um ein solches Werk würdig zu bezeichnen. Ohnehin bleibt jede Schilderung im Reiche der Töne hinter der Wirklichkeit eben so sehr zurück, als die Beschreibung der Farben hinter dem Eindrucke des dem Auge wirklich vorgehaltenen Farbenschimmers. Darum ist es mehr dem Zwecke gemäss, das Werk in seinen Hauptmomenten und in seinem Hauptcharakter aufzufassen, damit das Publikum zu dem Versuche, das Werk selbst kennen zu lernen, Lust und Freude gewinne.

Der eigentliche Typus für das Gelingen eines Kunstwerkes ist in der Poesie der in ihm liegenden und aus ihm hervorgehenden Idee zu suchen. Poetischer aber ist kaum irgend eine Idee, als die, welche der Requiem-Messe überhaupt zu Grunde liegt. Das Andenken und die Fürbitte für die Verklärten, die unserm Herzen die nächsten sind, — der Blick in die Schrecken und Qualen einer andern Welt, und der Aufblick zu ihren überschwenglichen Freuden, — überall das Durchschimmern der göttlichen Gnade, und das auf sie gefasste Vertrauen, sie möge die frommen Seelen zur ewigen Ruhe einführen, — — wo lässt sich mehr Stoff für die rege Phantasie, wo mehr Aufschwung zu den reinsten und frömmsten Gefühlen auffinden?*) Je stärker und inniger diese Ideen und Gefühle durch die Musik aufgeregt und festgehalten werden, desto mehr ist die Musik selbst Poesie, und desto mehr ist sie ein gediegenes Kunstwerk.

Mit diesem Blicke auf den Geist der Poesie verfolgen wir die Hauptsätze des Cherubinischen Requiem; und überall finden wir ihren Charakter diesem Geiste im höchsten Grade angemessen.

Ganz vorzüglich ist es auch die Auswahl der Instrumente. So werden gleich im *Introitus*, und in einigen der folgenden Sätze, mit Ausschluss der höhern Instrumente, blos die Altviolen, Bässe, Fagott und Horn angewendet, — und die Eröffnung beginnt mit der im *unisono* gehaltenen Figur Nr. 1, **) in deren 7tem Takte die Singstimmen feierlich mit dem „*Requiem aeternam*“ eintreten. In dieser einfachen, jedoch verschieden gehaltenen Figur, gehn Instrumente und Singstimmen den ganzen Satz hindurch, und dieser eigene Gang, den die Instrumentirung, und die Singstimmen, jedes für sich, und doch keines störend, sondern vielmehr eines das andere unterstützend, einhalten, macht überhaupt einen der ausgezeich-

---

*) *Cäcil.* Heft 10, S. 103.
**) Siehe das beiliegende Notenblatt.

neten Vorzüge dieses Werkes aus. Im Wechsel mit kanonischen Eintritten, die bei der Stelle „*Te decet hymnus*“ ihren Anfang nehmen, wird bald wieder auf obiges Hauptthema zurückgeführt, und nach einiger Durchführung damit geschlossen.

Nach dem kurzen, ganz kanonisch geführten *Graduale*, folgt das *Dies irae*. Dieser Hauptsatz der Requiem-Messe ist sicher auch der reichste an musikalischer Poesie. Schon längst ist der Text dieser Hymne als ein Meisterstück altchristlicher Dichtkunst anerkannt; *) aber nicht geringe Schwierigkeit bietet sich in der musikalischen Behandlung dieses Textes dar, weil er an sich lang ist, und ein sehr verschiedenartiger Ausdruck in Schilderungen und Gefühlen darin wechselt. Cherubini hat die glückliche Idee aufgefasst, den ganzen Satz hauptsächlich deklamatorisch zu behandeln, daher denn auch das Ganze nur einen fortlaufenden Satz bis zu dem *Lacrimosa* bildet. Dennoch ist der schönste Wechsel des Ausdruckes nach dem Inhalte des Textes beobachtet. So schliesst sich, nach dem mächtigen, mit der Kraft aller Instrumente unterstützten Ausdrucke der sieben ersten Strophen, der bittende Ausdruck der 8ten Strophe

„*Salva me fons pietatis*“

an, in der Stelle Nr. 2. — Nun verwandelt sich das Ganze in einen *Cantus firmus*, in welchem es sich, sechs folgende Strophen hindurch, mit Abwechslung der Singstimmen, fortbewegt. Erst jetzt treten die vier Singstimmen in kanonischen Bewegungen wieder zusammen, deren stärkste Kraft in den Worten „*Confutatis maledictis*“ sich zusammendrängt, aber in der Strophe „*Voca me cum benedictis*“, in den nämlichen bittenden Schluss, wie bei No. 2, sich auflösst. — An dieses schliessen sich die beiden letzten Strophen, von *Lacrimosa* bis zum Ende, in einem kurzen *Largo* an, — und es tritt auf diese Weise aus dem anfänglichen Kampfe der Elemente eine religiöse Beruhigung hervor.

---

*) *Cäcil.* Heft 10, S. 107.

Einen der Hauptsätze bildet das folgende *Offertorium*, — ein wahrer Opfergesang. Er zerfällt in drei Sätze; der mittlere ist eine ausgeführte Fuge über die Worte „*quam olim Abrahae promisisti et semini ejus*". — In der Stelle des ersten Satzes „*ne cadant in obscurum*" (in der untern Region des Basses) und in der unmittelbar folgenden „*sed signifer Sanctus Michael* etc.", wo, mit Hinweglassung aller Bässe, die Tenorstimme den Bass ausmacht, und die Violinen in den höhern Tönen bis zum dreigestrichenen *g* sich bewegen, möchten vielleicht die strengen Richter einen gesuchten Kontrast entdecken, der zwischen dem Höllenfalle und den Regionen der Engel dargestellt werden soll. Aber, wer sich von seinem Gefühle leiten lässt, wird darin nur einen wohlthuenden und richtig gedachten Kontrast finden, der in der That vorhanden ist zwischen dem Ausdrucke der schreckenvollen Vorstellung

„*ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum*",

und der freundlichen

„*sed signifer Sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam*".

Aus dem Schlusssatze des *Offertorium* liefere ich in Nr. 3 die Hauptperiode, zugleich als eine Probe des einfachsten und edelsten Ausdruckes.

Mit dem kurzen *Sanctus* verbindet sich die Hymne „*Pie Jesu domine, dona eis requiem aeternam*". Die Periode unter Nr. 4 möge als eine Probe effektvoller Stimmenführung hier eine Stelle finden.

Der letzte Satz „*Agnus Dei*" liefert ein merkwürdiges Beleg zu der grossen Kunst, mit einfachen Mitteln grosse Wirkung hervorzubringen. Hätte man es zur Aufgabe gemacht, mit dem Liegenbleiben auf einem Tone eine solche Wirkung zu erreichen, so würde man die Aufgabe hier gelöst finden. Die letzten 30 Takte (also $\frac{1}{3}$ des ganzen Satzes) bestehn darin, dass die vier Singstimmen auf dem Grundtone, in immer abnehmender Stärke, sich bis zum Schlusse des Ganzen nach-

ahmend fortbewegen, unter ähnlicher Wiederholung der in dem ganzen Satze vorherrschenden Hauptfigur der Begleitung, wie in No. 5. zu sehen ist. Gerade in dieser Einfachheit, in diesem Erstarren der Tonbewegung, liegt der unvergleichliche Ausdruck der Worte „*Requiem aeternam dona eis, domine*". Es ist das völlige Hinscheiden, das gänzliche Verschwinden vor dem Blicke der irdischen Welt.

Ein solcher Schluss der Requiem-Messe ist sicherlich der angemessenste, und man kann es dem Ergänzer des *Mozart'schen Requiem* am wenigsten verdienstlich anrechnen, dass er die Fuge des *Kyrie* dem Schlusse des Ganzen beigefügt hat, — an welcher Stelle sie alles Anpassende verliert.

Diess sind ungefähr die Hauptmomente, die ich nach einer recht gelungenen Aufführung, (wie sie am Abende des Charfreitags in der Mannheimer Hofkapelle als Oratorium statt fand,) auffasse. Erhöht muss diese Wirkung werden, wenn die Aufführung von dem Ritus der Seelenmesse begleitet wird, und die von diesem Ritus veranlassten Pausen zwischen den Hauptsätzen eintreten.

Für jede Aufführung aber möchte es, unter Anderm, als Regel zu empfehlen sein, die zu starke Accentuirung zu vermeiden, welche in diesem Werke, wenn gleich die Vorzeichnungen „*forte*" und „*rinforzando*" sie zu erfordern scheinen, doch nur mit Ziel und Maas anzuwenden ist; die Effekte werden sonst leicht zu grell, und darum verfehlt. Solche Stellen sind beispielsweise die häufigen *Fp* im *Lacrymosa*, — das *Forte*, mit welchem das *Agnus Dei* anfängt, — u. dergl. m.

Der Zweck dieses Aufsatzes würde erreicht sein, wenn er dazu beitragen könnte, die Aufmerksamkeit des musikalischen Publikum auf dieses klassische Werk hinzulenken, und dem Wohlgefallen an dem edeln und reinen Style, der allein der heiligen Musik angemessen ist, entschiedenes Uebergewicht zu verschaffen.

v. Weiler.

I.) *Messe de Requiem à quatre parties en choeur, avec accompagnement de grand orchestre, par L. Cherubini, à Paris, chez l'auteur, et en dépôt chez Boieldieu.* 36 *fr.* *(Partition)*

II.) *Requiem à quatre voix et à grand Orchestre. (Partition,) par L. Cherubini, avec un arrangement pour le Pianof. fait par A. F. Wustrow. Bonn et Cologne, chez N. Simrock.*

Zum Gewinne der Kunst, sehen wir das in dem vorstehenden Aufsatze besprochene Werk, ausser der Pariser Originalauflage, nun auch auf den Boden unsers vaterländischen Musikhandels verpflanzt durch die Betriebsamkeit unsers wackern Veteranen Simrock, und zwar nicht, wie in der französischen Ausgabe, blos in Partitur, sondern zugleich mit einem unter der Partitur angefügten Clavierauszuge, die Aufführung ohne vollständiges Orchester, blos mit Clavierbegleitung, in Singvereinen und ähnlichen Privatzirkeln, in Proben u. dgl., erleichternd.

An einigen Stellen weicht die Simrocksche Partitur von der Originalausgabe ab, und zwar in einem gewissen Sinne wirklich verbessernd. In den dem Ref. zur Hand gekommenen mehren Exemplaren der Pariser Original-Ausgabe der Partitur steht nämlich (pag. 103 — 104) das Wort *facimus* ganz so, wie es auch der Hr. Verf. der vorstehenden Beurtheilung des Werkes auf dem Notenblatte unter Nr. 3 im vorletzten Tacte, aus der Original-Partitur ausgezogen hat, und also ziemlich befremdlich folgendermasen scandirt:

fa - ci - mus

und eben so findet man auch eine ähnliche Parallelstelle pag. 108 — 109, (Fig. A. des Notenblattes ersichtlich) so wie (auf S. 109 — 110 der Partitur,) die ebenfalls wunderliche Scansion, (Notenblatt Fig. B.)

fa - ci - mus - - -

In der Simrockschen Partitur aber findet man alle drei Stellen umgeändert in:

fa- ci- e- mus

und die Noten dazu so verändert, wie sie in Fig. C, D, E, zu sehen, wodurch, wenn gleich den Sinn störend und vom Ritualtexte abweichend, wenigstens die befremdliche Scansion verbessert erscheint.

Bei genauem Betrachten der Originalpartitur kann man übrigens unverkennbar entdecken, dass die Worte *faciemus* und die entsprechenden Noten ursprünglich ganz so da gestanden, wie sie jetzt in der Simrockschen Ausgabe stehen, und erst später so verändert worden sind wie sie jetzt in Nr. 3, und in Fig. A, stehen. Es scheint also allerdings, dass Cherubini ursprünglich blos aus Versehen *faciemus* statt *facimus* gelesen, geschrieben, komponirt und so seine Composition auch mit *faciemus* stechen gelassen hatte, nachher aber, auf die Unrichtigkeit des Textes aufmerksam gemacht, diesen Irrthum nachbessern liess, — freilich auf Kosten der Scansion, gegen welche indessen Tonsetzer der französischen Schule überhaupt in der Regel etwas gleichgiltig zu sein pflegen, wie, ausser diesem Beispiele nebst noch vielen andern ähnlichen, auch die auf unserm Notenblatte ersichtlichen Scansionen

laudis of- fe-ri-mus, re-qui-em, et lux per-

in Nr. 3, T. 11; Nr. 4, T. 9; Nr. 5, T. 10 beweisen.

Die Clavierbegleitung ist im Ganzen zweckgemäss und dem Instrumente angemessen gehalten, (auf S. 1. ist die vorletzte Note der rechten Hand, g statt f, wohl nur ein Schreib - oder Stichfehler;) und vermag der Pianofortist freilich nicht, den *mirum sonum* des, den Satz *Dies irae* eröffnenden, echt dramatisch erschütternden *coup de Tamtam**) auf dem Claviere wiederzugeben, so ist die Cla-

*) Man denke sich die Angehörigen eines verstorbenen Lieben vor dem schwarz beflorten Altare mit wundem Herzen tief in stumme Trauer versunken, —

Re - qui - em ae - ter - - - nam

pp

pi - e - ta - - - - - - - - - - - - tis.

pi - - - - e - ta - tis.

pi - e - - - ta - - - - - tis.

fons pi - e - - - - - ta - - tis.

Oboe

- bi, Do - mi - ne. Solo.

- bi, Do - mi - ne,

i - - bi, Do - mi - ne,

i - bi, Do - mi - ne,

pro a - ni - ma - bus il - lis

p

sus - ci - pe p pro

sus - ci - pe p pro

sus - ci - pe pro

cres. mo - ri am f fa - - ci mus

cres. mo - ri am f fa - - - ci - mus

cres. mo - ri - am f fa - - - - ci - mus

cres. mo - ri - am f fa - - ci - - mus.

r - - - - num.

- - - num.

- - - num.

r - - - num.

et lux per-

mi ne,

is, Do - - mi-

Fig: A. fa - ci - - - - - mus

fa - - - - - ci - - mus

fa - ci - - - - - mus

Fig: B. fa - ci - mus fa - ci - - mus

fa - ci - mus - - - -

fa - ci - mus fa - ci - mus

fa - ci - mus - - - - -

Fig: C.

fa - ci - e - - - - mus

Fig: D.

fa - ci - e - - - - mus

Fig: E.

fa - ci - e - - - - mus

vierbegleitung doch im Übrigen so effectuirend gehalten, als man dieses bei Arbeiten dieser Art nur verlangen kann.

Die Correktheit so wie auch die Zierlichkeit des Stiches ist der ehrenwerthen Verlaghandlung würdig.

GW.

Kirchengesänge der berühmtesten älteren italiänischen Meister, gesammelt und dem Herrn Ludwig van Beethoven gewidmet von Gottlieb Freyherr von Tucher, Partitur. Wien, bei Mathias Artaria. 1te Lieferung. Pr. 1 fl. 30 kr. Conv. Mz.

Die Veranlassung der vorliegenden Erscheinung ist, wie wir aus glaubhaften Quellen erfahren, folgende:

Der Herausgeber, ein uns durch eingesendete geistreiche Aufsätze bereits rühmlich bekannter Kunstfreund, durch eifriges Studium der Alten erstarkt, und namentlich durch Anhörung der Päbstlichen Kapelle in Rom begeistert, befindet sich im Besitz eines reichen, zum Theil schon in früheren Jahren gesammelten, nachher aber in Italien noch reichlich vermehrten Schatzes von ausgezeichneten alten Werken, und beginnt hier, in einer Reihe von Heften, alles ihm zu Gebote stehende Ausgezeichneteste der Italiäner des 16. Jahrhunderts, (von den Späteren blos Lotti und Scarlatti, und von Durante, Leo, Caldara, Marcello, Galuppi u. a. m. blos was ohne Instrumente und im *à - Capella* - Style gesetzt ist,) der kunstliebenden Welt aus reinem und uneigennützigem Interesse für die Kunst und Kunstgeschichte, mitzutheilen.

---

und nun, nach einer Generalpause, plötzlich solissimo und fortissimo einen grässlichen Tamtamschlag, wie ein Wetterschlag am jüngsten Gerichtstage, von der Wölbung der Emporbühne herniederfahrend, — wie muss das effectuiren! —

Wie interessant und vorzüglich die Manuscripten-Sammlung des genannten Kunstfreundes sein muss, geht unter andern aus der, uns von Ihm selbst berichteten Thatsache hervor, dass selbst Beethoven, nachdem ihm die hier vorliegende Sammlung, damal noch Manuscript, zur Ansicht vorgelegt worden, nicht allein die grösste Freude darüber geäussert, sondern sich sogar eigenhändig mehre Stücke daraus selbst abgeschrieben, um sie als Offertorien und Graduale in Messen zur Aufführung bringen zu lassen, welches denn ohne Zweifel auch die Veranlassung dazu geworden ist, dass der Herr Herausgeber das vorliegende Heft jenem ausgezeichneten Künstler gewidmet.

Es enthält dies erste Heft folgende Numern:

No. 1.	Von Palestrina:	*„Adoramus te Christe."*
– 2.	– Ebendemselben	*„O bone Jesu!"*
– 3.	– – –	*„Hosanna in excelsis!"*
– 4.	– – –	*„Pueri Hebraeorum."*
– 5.	– – –	*„Loquebantur variis."*
– 6.	Von Felice Anerio:	*„Christus factus est."*
– 7.	– Ebendemselben	*ditto ditto*
– 8.	– – –	*„O sacrum convivium!"*
– 9.	Von Vittoria:	*„O vos omnes."*
– 10.	– Ebendemselben	*„Jesu dulcis memoria!"*

sämmtliche für Sopran, Alt, Tenor und Bass, in Partitur, ohne alle Begleitung, zusammen 18 Seiten füllend und, neben dem lateinischen Ritualtexte, mit einer wohlangepasseten teutschen Übersetzung versehen.

Dass eine Gabe dieser Art als eine ohne Anstand höchst dankenswerthe Bereicherung unserer Literatur, als ein sehr willkommenes Geschenk für alle Gesang-Institute, welche die betreffende Musikgattung nach Verdienst zu schätzen und, wohlgemerkt, auch in ihrem eigenthümlichen Geiste aufzufassen und wiederzugeben verstehen, und jedenfalls auch als Bildungsmittel für diejenigen betrachtet und gerühmt zu werden verdient, welche zur wahren Erkenntniss jener Eigenthümlichkeit sich mehr und mehr heranbilden wollen, — das alles geht aus

allem Vorerwähnten hinreichend hervor, und so wird denn auch dem Unternehmen sowohl, als dem Unternehmer, der gebührende Dank nicht entgehen.

Die Ausgabe ist schön und correct, doch nicht ganz fehlerfrei. *)

Nebenbei mögte man wohl wünschen, dass bei jedem Musikstücke der Name des Componisten beigeschrieben sein mögte, statt dass man jetzt genöthigt ist, denselben erst nach Anleitung der Numer in dem vorangedruckten Register nachzusuchen. *d. Red.*

---

*) S. 5 im vorletzten Tacte sollte die Sopran-Note 𝅝 nicht 𝅗𝅥 sein; — S. 6, am Ende der Nr. 2, soll im Tenor a statt $\bar{c}$ stehen. — S. 7, am Ende der Nr. 3, soll im Tenor $\bar{c}$ statt $\bar{d}$ stehen. — S. 7, Nr. 4, T. 12, soll im Tenor $\bar{c}$ statt $\bar{d}$ stehen, — S. 8, T. 8, soll im Sopran $\bar{e}$ statt $\bar{f}$ stehen; — S. 9, T. 17, soll die erste Note des Basses f statt g sein; — S. 11, T. 2, soll die letzte Bassnote f sein; — S. 12, T. 2, soll die letzte Tenornote b sein; — S. 14, T. 1, wird die zweite Note des Soprans $\bar{fis}$ sein müssen; — T. 18, wird im Alt, statt 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 wohl 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 stehen sollen; — T. 21, müsste im Tenor ohne Zweifel $\bar{c}$ statt $\bar{d}$ stehen; — S. 19, N. 9, T. 9 muss die letzte Tenornote 𝅝 statt 𝅗𝅥 sein. Von manchem Sonstigen mögen wir nicht die Entscheidung wagen, ob es Schreib- oder Druckfehler, oder etwa Art und Weise älterer Zeit sein mag: wie z. B. ob in Nr. 6, im dritten und vierten Tacte das viermalige f♯ nicht eher viermal $\bar{f}$♮ sein sollte, um den folgenden Harmonienschritt zur F-Harmonie natürlicher zu machen? — ob im sechsten Tacte die wunderlichen Durchgänge der beiden Oberstimmen in Quartenparallelen, — so wie die der Mittelstimmen im neunten Tacte, — die Zusammenklänge des 12. Tactes, vom Componisten wirklich so gemeint gewesen, und nicht vielleicht die Oberstimme des 9. Tactes etwa 𝄐 𝅝 𝅗𝅥 heissen sollte, u. s. w. u. s. w. d. Rd.

Bibliothèque de musique d'église.

Liv. II. Responsoria in parasceve, à F. A. Valotti composita et quatuor vocibus cantanda, comitante clavicimbalo. Pr. 2 fl.

Liv. III. Responsoria in sabbato sancto, a F. A. Valotti composita et (wie oben.) *2 fl.*

Liv. IV. Responsoria in coena domini (wie oben,) *autore E. A. Valotti. Adjectae sunt duae antiphonae, autore Orlando di Lasso.* 2 *fl.* 30.

Moguntiae ex taberna musices B. Schott filiorum.
Paris chez les fils de B. Schott.
Anvers chez A. Schott.

Das erste Heft der vorliegenden höchst verdienstlichen Sammlung ist bereits bei seinem ersten Erscheinen mit verdienter Aufmerksamkeit vielseitig gewürdigt worden, *) und nicht ohne wahre Freude sieht man, in den nunmehr vorliegenden weiteren drei Heften II, III und IV **), den Beweis, dass die Verlaghandlung thätig und kräftig fortfährt, Ein alterthümliches Meisterstück ums andere an's Tageslicht zu fördern; welches uns denn wieder zu dem weiteren erfreulichen Schlusse berechtigt, dass dem verdienstlichen Unternehmen auch das Publicum den Beifall und die Unterstützung gewährt, welchen es, vermöge der sorgfältigen Auswahl an sich vorzüglicher und zugleich auch zum Gebrauche heutiger, sowohl Kirchen-, als sonstiger Musikvereine, geeigneter Werke, im vollen Mase verdient.

Über den Werth der, in diesen drei Heften enthaltenen, einzelnen Stücke hier ausführlich zu sprechen, wird, da die Namen der Tonsetzer die Vortrefflichkeit hinreichend verbürgen, nicht nöthig sein; und wir glauben, für den vorliegenden Fall genug zu thun, wenn wir unsern Lesern die Beschaffenheit des Inhaltes der Hefte mit wenigen Worten beschreiben.

Es bringen uns die vorliegenden drei neuen Hefte eilf Responsorien von *Valotti*, (nämlich vier IN PARASCEVE: 1. „*Omnes amici mei*“, 2. „*Velum templi scissum est,*“ 3. „*Vinea mea*“, 4. „*Caligaverunt oculi mei*“; — vier IN SABBATO SANCTO: 1. „*Sicut ovis*“, 2. „*Jerusalem surge*“, 3. „*Plange quasi virgo*“, 4. „*Sepulto domino;*“ — und drei

*) Caecilia 5. Bd. Seite 187 - 220 des 19. Heftes.

**) Ein noch weiteres ist bereits unter der Presse

IN COENA DOMINI: 1. „*In monte oliveti*", 2. „*Tristis est anima mea*", 3. „*Ecce vidimus eum*";) — und dann zwei Antiphonen von *Orlando Lasso*: (1. „*Agimus tibi gratias*", und 2. „*Verbum caro panem verum*".)

Die Valotti'schen Responsorien, sämmtlich für Sopran, Alt, Tenor und Bass, sind grösstentheils als kurze Chöre, mit nur wenigen Solostimmen, gesetzt, und in der vorliegenden Ausgabe, statt der vollständigen Instrumentation, mit einer leichten, nicht überall ganz entbehrlichen, Clavierbegleitung versehen.

Die Antiphonen von Lasso sind für drei Soprane und einen Tenor gesetzt; an ihrer Spitze findet man aber die Bemerkung beigedruckt: „Kann auch von 4 Män-„nerstimmen vorgetragen werden," welches jedoch wenigstens nicht ohne weiteres angeht, sondern nur in sofern, als die Tenorstimme von einer Bassstimme um eine ganze Octave tiefer gesungen wird als der Tenorist sie singt, also zwei Octaven tiefer als sie im Violinschlüssel gestochen ist. — Wenigstens eben so gut aber hätte sich anmerken lassen, das Stück könne auch von vier Weiberstimmen gesungen werden, dann diess kann in der That sogar ganz ohne alle Veränderung geschehen; die Tenorstimme kann nämlich, da sie nicht unter g hinab geht, sehr füglich von einer Altstimme vorgetragen werden, wodurch die Wirkung wohl eher gewinnen, als verlieren mögte. Die Clavierbegleitung zu diesen beiden Antiphonen ist ganz nur *ad libitum*, und wird daher, wenn anders das Singpersonal hinreichend Ton hält, weit besser wirklich weggelassen, um den Zauber der Menschenstimme nicht durch unnöthiges Saitengeklimper zu stören.

Überall ist, nebst dem lateinischen Ritualtexte, durch eine Unterlegung auch eines teutschen Textes, für die Erleichterung derjenigen Singchöre gesorgt, welche lateinischen Texten abgeneigt sind, und sich lieber die, mit jeder Unterlegung einer Übersetzung unvermeidlich verbundenen, mehr oder weniger unangenehmen Übelstände gefallen lassen wollen. *d. Rd.*

Der Tod Jesu, Passions-Cantate von C. W. Ramler, in Musik gesetzt von *Carl Heinrich Graun*, vollständiger Klavierauszug von *Xav. Gleichauf.* Preis des Klavierauszuges Fr. 8, Preis der Chorstimmen Fr. 3, 25 Cs. Bonn bei N. Simrock.

Der hundertste Psalm, von *G. F. Händel*, im Klavierauszuge von *Xav. Gleichauf.* Preis des Klavierauszuges 5 Francs; der Chorstimmen 2 Fr. 75 Cs. Bonn b. N. Simrock.

Auch die vorstehend angezeigten Erscheinungen können, als Zeichen des Ernstes, mit welchem wenigstens viele Bessere unserer Zeit sich zu Werken ernsteren Styles wenden, und dadurch unseren Verlaghandlungen es möglich machen, Auflagen der Art wie die vorliegenden zu unternehmen, nicht anders als erfreulich und willkommen sein. Beide sind dem Zwecke, die Aufführung dieser Werke in vielstimmigem Chore, durch correcte und gleichlautende und wohlfeiler als aus der Feder eines Copisten zu erhaltende Chorstimmen zu befördern, und theils die Probe, theils auch die Aufführung ohne Orchester, in Singvereinen und ähnlichen Gesellschaften, durch den dargebotenen Clavierauszug zu erleichtern, im Ganzen völlig angemessen, und daher empfehlenswerth.

d. Rd.

Ferdinand Kortez, oder die **Eroberung von Mexico**, Oper in 3 Acten, vom Ritter *Spontini*, Generalmusikdirector etc. arrangirt für das Pianof. mit Zustimmung des Componisten, von *Fr. Naue.* Leipzig bei Fr. Hofmeister.

Bis jetzo besassen wir noch keinen Clavierauszug dieses grandiosen Spontini'schen Werkes, nach der letzten (bereits **dritten**!) Umarbeitung des Componisten; und doppelt angenehm muss es uns daher sein, einen solchen hier von der sorgfältigen Hand des verständigen Universität-Musikdirectors Herrn *Naue* zu erhalten.*)

*) Der frühere, in demselben Verlage erschienene Clavierauszug, von einem ungenannten Arrangeur verfertigt, ist nicht vollständig, sondern enthält nur

Der Klavierauszug ist vollständig, und zwar vollständig in demjenigen Sinne des Wortes, wie dies in dem Artikel „Über Clavierauszüge überhaupt", im 3. Bande, (S. 23 des 9. Heftes) ein für allemal gewünscht worden ist, — uns ein erfreulicher Beweis, dass unsere dort ausgesprochenen Wünsche auf guten Boden gefallen und fruchtbringend gewurzelt haben.

Dem teutschen Texte, vom Kriegsrath *May*, ist zugleich der französische Originaltext von *de Jouy*, untergesetzt.

Die Auflage ist schön, ja splendid, und der Preis von 10 Rthlr. für ein Werk wie dieses von 370 gross-Folioseiten, im Verhältnis gegen andere ähnliche Auflagen, nicht zu hoch zu nennen. *d. Red.*

La Dame blanche, Opéra comique en trois Actes, par A. Boieldieu. — Die weisse Dame. Vollständiger Clavierauszug von C. *Zulehner*, mit französischem und deutschem Texte. Die deutsche Uebersetzung ist von Fr. *Elmenreich.* Preis 24 Francs. Bonn und Cöln bei N. Simrock.

La Dame blanche, Opéra comique; Musique de Boieldieu, Membre de l'Institut. Ouverture, arrangée pour le Pianoforte avec Violon et Basse ad libitum, par L. Jadin. Anvers, chez Schott, M. de Musique et d'Instrumens; Mayence chez les fils de B. Schott. Pr. 1 *fl.* 12 *kr.* (4 *fr.* 50 *C.*)

La Dame blanche, opéra (w. o.) *Duo, chanté par M. Rigaut et M. Ponchard. Paroles de M. Scribe, Musique de M. A. Boieldieu, avec accompagnement de Piano ou Harpe, par L. Jadin.* Ebendaselbst, Pr. 48 kr. (3 *fr.* 50 *Ct.*)

De la Dame blanche (w. o.) *Couplets, chantés par M. Boulanger et M. Ponchard, avec*

---

die Arien, Duette u. dgl. mit einigen Chören; — der im Weigl'schen Verlage in Wien erschienene ist noch nach der älteren Bearbeitung gemacht.

accompagnement de Piano ou Harpe, par L. Jadin. Ebendaselbst, Pr. 16 kr.

Ballade: *D'ici voyez ce beau domaine*, („Betrachtet jenes Schlosses Zinnen") *de l'opera: La Dame blanche etc.* Ebend. 16 kr.

La Dame blanche (w. o.) *Couplets, chantés par M. Desbrosses, avec accompagnement de Piano ou Harpe, par L. Jadin.* Ebd. 16 kr.

Schon im 5. Bande der *Cäcilia*, (S. 81 des 17. Heftes) ist der, schnell genug nach dem ersten Erscheinen dieser wahren Zugoper erschienene, erste Clavierauszug angezeigt. Gleich nach jener ersten Aufführung fand der Tonsetzer es bekanntlich gerathen, sein Werk bedeutend umzuarbeiten, wodurch es in gewissem Sinne ein ganz anderes, und dabei, durch ein hinzugefügtes grosses Final im zweiten Act und manche Überarbeitung einzelner Stücke, beinah um die Hälfte grösser wurde. *) Erfreulich für alle Freunde Boieldieu's und seiner Muse erscheint daher der gegenwärtige, nach der vermehrten und verbesserten Original-Partitur bearbeitete Clavierauszug, welcher, sich über 200 Seiten erstreckend, seinen Vorgänger um 102 Blattseiten übertrifft, an Eleganz und Correctheit demselben in Nichts nach-, in Ansehung des Preises aber in richtigem Verhältnisse steht.

So wie den Freunden **ganzer** Clavierauszüge die vorstehend angezeigte Simrockische Bearbeitung, so wird Liebhabern **einzelner** Stücke die, von der Schottischen Handlung gelieferte, Auswahl einzelner Nummern willkommen sein. Auch diese einzelnen Gesangstücke enthalten, neben dem französischen, auch den teutschen Text, und sind, in Ansehung der Clavierbearbeitung sowohl, als auch des vorzüglich schönen Stiches und sonstigen Äusseren der Auflage und ihres Preisses wegen, empfehlenswerth. *Aab.*

*) In der Ouvertüre z. B. sind S. 4. einige Takte eingeschaltet; dem ersten Chor der Landleute „Sonnez mussettes" ist S. 8. eine pastoral- oder musettenartige Instrumental-Einleitung vorangeschickt, der Chor selbst am Ende beträchtlich verlängert und zuletzt, ohne Absatz, in das joviale Soldatenlied „Ah, quel plaisir d'être soldat" übergeführt, welchem (S. 25) ein Paar Spässe beigefügt sind, an welches sich wieder ein neuer Chor (S. 26) anschliesst und, wieder ohne Absatz, zum Duette „Du ciel pour nous" überleitet. Dieses selbst ist wieder mit eingeflochtenen Chören neu geschmückt, welche in eine Wiederhohlung des „Sonnez musettes" auslaufen, u. s. w. — —

Schröpfköpfe
für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum,

von

G. L. P. Sievers.

Fünfte Lieferung.

Singen ist Eins, und Häckerlingschneiden ein Anderes. Das merkt euch, ihr deutschen Sänger! Wisst ihr, was die Italiäner unter *Portamento di voce* verstehen? Ich glaube nicht; denn sonst besässet ihr diese Kunst, welche weder eine Eingebung der Natur, noch die Frucht eines schweren Studiums, ist. Ihr erzürnt euch über den Krämer, der an einem Quentin Zucker ein halbes fehlen lässt und ruft die Polizei gegen falsches Maas und Gewicht zu Hülfe, während ihr selbst stets ein Sechzehntel statt eines Viertels singt und drei Sechzehntel in der Tasche, oder *in petto*, behaltet? Merkt euch: ihr seid nicht minder Betrüger, als der Zuckerhändler, und man sollte euch Polizeigesetzen unterwerfen, wie diesen. Damit ihr euch aber nicht über den Mangel an einer gehörigen polizeilichen Gesangverordnung beschweren, und mit diesem nur betrügliches Maas (die Franzosen nennen sehr bedeutungsvoll den Tact *mesure*) entschuldigen mögt; so stehe hier, in wenigen Worten abgefasst, eine Anweisung, wie ihr eure Töne abzuwägen habt.

Was ihr immer zu singen habt, eine ganze, Viertel-, Achtel-, oder Sechzehntelnote, sollt ihr derselben, wie schon gesagt, richtig Maas und Gewicht geben, das heisst, sie so lange anhalten, dass auch nicht eines Haares Breite an ihrer Länge fehle. Da aber jede Note, ohne Ausnahme, denselben Anspruch auf ihr richtiges Maas machen kann; so folgt, dass ihr euch das Athemholen entweder ganz abgewöhnen, oder (sollte das nicht angehen) es dergestalt abzukürzen suchen müsst, dass es scheine, als ob ihr es gar nicht thätet. Überhaupt besteht die grösste Kunst des Gesanges darin, den Uebergang von einer Note zur andern so unvermerkt zu machen, dass er geschleift, und zugleich so bemerkbar, dass er abgestossen zu sein scheint. Aber dazu gehört ein langer Athem; den könnt ihr euch freilich nicht geben, wenn ihr ihn nicht habt. Doch ist es möglich, ihn durch Uebung zu verlängern. — Besonders lasst euch die Endnoten einer jeden musikalischen Phrase anempfohlen sein. Die Componisten deuten diese, sehr vernünftig, stets mit einer Viertelnote an; ihr aber, ihr deutschen Sänger, singt sie so kurz, dass sie wie gar nichts klingen. *)

Ihr deutschen Kunstrichter und Componisten, ihr schmäht und höhnt Herrn **Rossini** **), oh-

*) Näheres und Anderes über Portamento, nächstens aus C. A. F. Häsers bewährter Feder. *d. Red.*

**) Alle lächerlichen Gewohnheiten borgen wir von den Franzosen, gleichsam als wären wir aus eignen Mitteln noch nicht reich genug daran; — die lobens-

ne zu wissen, warum; — denn die Gründe, welche ihr angebt, beweisen mir, dass ihr den Wald vor Bäumen nicht seht. (Beiläufig gesagt, dieser Vergleich, trotz seiner Trivialität, ist sehr passend: Hr. Rossini dürfte ein zu dichter Wald sein, der, um ein wirklicher Lusthain zu werden, nur gelichtet zu werden brauchte.) — Denn lasst einmal hören, worin besteht denn euer Tadel?

Er besitze keinen dramatischen Ausdruck, sagt ihr. — Aber wird euch nicht deutlich, dass dieser Vorwurf einen andern, ihm vorausgehenden begründen müsste, den ihr ihm aber nicht macht, nämlich den Mangel an dramatischem Verstande? Ist es nicht im höchsten Grade unstatthaft, dramatischen Ausdruck von einem Italiänischen Componisten der neueren Zeit zu verlangen? Als solcher darf er nur melodisch, und nicht dramatisch sein. Indem ihr also Hrn. Rossini schmäht, thut ihr weiter nichts, als in die Luft speien: der Unrath fällt auf euch zurück. Denn warum

---

würdigen lassen wir ihnen. Dabei wird sich Frankreich am Ende wohlbefinden. Hier ist es Sitte, den lebenden Schriftstellern oder Künstlern das „Herr" vorzusetzen, die todten dagegen kurz ab bei ihrem Namen zu nennen. Eine sehr vernünftige Sitte, dünkt mich, die auf den ersten Blick anzeigt, ob ein solches Individuum blos lebt weil es nicht todt ist, oder ob es noch nach seinem Tode lebt. Letzteres ist aber die Hauptsache. Nun schlage ich vor, diese heilsame Sitte der Franzosen auch bei uns einzuführen und damit bei dem Herrn Rossini, der bekanntlich noch nicht todt ist, den Anfang zu machen. Sollte man ihn, nach seinem Absterben, noch zu nennen haben, so würde er alsdann Rossini schlechtweg zu nennen sein. *A. d. Vf.*

l a s s t ihr die Rossin'schen Compositionen nicht denen, für welche sie geschrieben sind? Wenn aber das deutsche Publicum an denselben, trotz ihrer undramatischen Natur, Geschmack findet; so ergiebt sich, dass Hr. Rossini vollkommen der Mann des deutschen Publicums ist. Wenn ihr also, ihr Kritiker, nicht blos Hochmuth, sondern hohen Muth besässet, so lästertet ihr nicht Hrn. Rossini, sondern euer eigenes Publicum.

Der zweite Vorwurf, welchen ihr ihm macht, betrifft seine theoretische Unwissenheit. — O ihr ehrlichen Leute, wenn ihr doch das *suum cuique* gelernt hättet! Euch hat es Schweisstropfen und graue Haare genug gekostet, den Albrechtsberger u. s. w. in *succum et sanguinem* zu vertieren: kein Wunder also, dass ihr die Regeln inne habt! Aber was ist's weiter? Seid einmal aufrichtig: hat der, den ihr schmäht, nöthig gehabt, die Composition zu lernen, da die Natur sie ihn gelehrt hat! Uebrigens bedenkt: der ausserordentliche Mann, von dem hier die Rede ist, der, wäre er kein berühmter Componist geworden, ein berühmter Sänger, und wäre er dieser nicht geworden, ein eben so berühmter Clavier- oder Geigenspieler, und wäre er dies alles nicht, vielleicht ein noch berühmterer Mahler geworden wäre, — dieser ausserordentliche Mann würde grade eben so viele Tage, als ihr Jahre, nöthig gehabt haben, den ganzen theoretischen Plunder, auf welchen ihr so stolz seid, an den Fingern herzuzählen. Der wahre correcte Styl, der musi-

kalische sowol, wie der literarische, besteht in der natürlichen, haarscharf abgemessenen Zweckmässigkeit der Töne und Worte; dessen aber seid ihr selbst, ihr Schreier, nicht fähig. — Was die Verrenkungen, Umkehrungen, Verschlingungen u. s. w. anbetrifft, so sind diese das fünfte Rad am Wagen: wer Genie hat, braucht sie nicht, und wer keins hat, braucht sie ebenfalls nicht. Was gebt ihr mir für jeden sogenannten Regelfehler, welchen ich in den Werken eines Geistes, dessen Namen ich hierbei nicht missbrauchen will, aufzufinden mich unterfange? Untersucht einmal „In diesen heiligen Hallen“! *) — So lange aber ihr selbst zu nichts anderm tüchtig seid, als Krebs-Canons (wirklich eine Benennung, von der man nicht weiss, ob sie Ernst oder Satyre ist?) zu machen, wird es mit eurer Theatercomposition den Krebsgang gehen. Und ihr schämt euch nicht, ihr, denen es nur darum zu thun ist, die Regeln, und nicht den Sinn, in Musik zu setzen, einen Mann zu schmähen, welcher nichts den Regeln, alles aber dem Sinne, (freilich auf seine Art ausgedrückt, aber es ist schon löblich, eine Art zu haben, und wärs selbst eine Unart) zu verdanken hat?

Nun aber will ich euch sagen, was Hrn. Rossini ursprünglich fehlt, das heisst, ich will kennbar machen, was die Ursach ist, dass ihm all das fehlt, was ihm fehlt. Es fehlt ihm der dra-

---

*) Vgl. Gfr. Weber Theorie, 2. Aufl., 4. Bd., Taf. 58, fig. 192.

matische Verstand! — Der dramatische Verstand ist kein Erzeugnis des Studiums, kein Ergebnis der Regel, kein Rechenexempel; er ist die höchste musikalisch-ästhetische Potenz, welche allein die Natur ertheilen kann. Diesen Verstand besass jener Geist, den ich oben im Vorbeigehen angedeutet habe, im sublimsten Grade, und deswegen war er ein Genie; dieser Verstand fehlt dem Hrn. Rossini und deshalb ist er nur ein Talent. Ohne den dramatischen Verstand seinem innersten Wesen nach erklären, oder gar auf Regeln abziehen, oder gar sein eigentliches Grundprincip nachweisen zu wollen, will ich mich damit begnügen, ihn in einigen seiner materiellsten Wirkungen kennbar zu machen.

Nehmen wir, zum Beispiele, den Barbier von Sivilien (ohnstreitig, nach der Meinung des deutschen Publicums, das genialste Werk des Hrn. Rossini) und stellen wir es, *sans comparaison* (sage ich, für meinen Theil), mit dem Barbier von Sivilien von Paesiello zusammen. Gleich die Introduzion beider Compositionen wird von der einen Seite den dramatischen Verstand, von der andern den dramatischen Unverstand zeigen. Paesiello beginnt mit dem beaumarchaischen Monologe: *Ecco l'ora s'avvicina di veder la mia Rosina*, eine ganz natürliche Sache, denn der Graf Almaviva geniesst schon im voraus des Entzückens, seine Geliebte zu sehen, befindet sich also, wie mich dünkt, in einer wahrhaft leidenschaftlichen, also lyrischen, also gesangfähigen

Stimmung. — Es ist früh Morgens: Figaro geht vorüber. Sehr natürlich: ein Barbier hat mit Anbruch des Tags schon Geschäfte. — Beide erkennen sich. Während der Zeit öffnet Rosine das Fenster, wirft dem Grafen ein Billet zu, in welchem sie ihn bittet, nach der Melodie der hinzugefügten Arie und mit anscheinender Gleichgültigkeit, ihr singend seinen Stand, seine Absichten u. s. w. zu erkennen zu geben. Dieser Szene ist, am Balcon des Hauses des Doctors Bartolo, eine kleine Familienszene vorangegangen, welche, abgerechnet, dass durch sie Lebendigkeit und Abwechselung in die Exposition gebracht wird, hauptsächlich dazu dient, einen Blick in das häusliche Leben des Doctors und Rosinens und zugleich in beider Charakter zu werfen. — Der Graf singt nun, wie Rosine ihn geheissen, sein: *Io son Lindoro.* — Paesiello ist, mit sehr weiser Umsichtigkeit, in dieser ganzen Introduction Schritt vor Schritt dem beaumarchaischen Stücke gefolgt; ja, es ist ihm gelungen, über die ganze Szene ein gewisses heimliches Colorit zu verbreiten, welches der Situation recht wohl angemessen ist. Das bereits erwähnte: *Ecco l'ora s'avvicina*, Figaro's: *Il vino e la pigrizia*, das Duett: *Quel abbate l'ho visto altrove*, und endlich Almaviva's: *Io son Lindoro*, sind eben so viele Meisterstücke einer mässigen, ich mögte sagen, keuschen, und dennoch lebendig-lieblichen Begeisterung.

Sehen wir dagegen, wie Hr. Rossini zu Werke (ich hätte bald, mit einer niedersächsischen Re-

densart, gesagt: zu Basse) gegangen ist. Zuvörderst ist ihm ein Chor nöthig gewesen; ein Chor fällt in die Augen und in die Ohren, denn viele Personên sind mehr, als eine oder zwei. Somit tritt des Grafen Helfershelfer mit einer Bande Musiker auf: sie führen ein förmliches Nachtständchen auf, wozu der Graf singt. — Dagegen liesse sich, in der Nebensache, nichts Erhebliches einwenden, denn Nachtmusiken sind in allen Ländern, besonders in den südlichen, eine gäng' und gäbe Sache; aber als Hauptsache würde man dies Ständchen ein wirkliches Unverständchen, oder wohl gar einen völligen Unverstand nennen können, und zwar aus folgenden Gründen: die Szene spielt nicht bei einbrechender Nacht, sondern bei einbrechendem Tage; folglich kann der Graf kein Ständchen bringen. Diesem muss ferner alles daran gelegen sein, der Geliebten, da er sie für verheurathet hält, und weil sie es ihm anbefohlen hat, seine Huldigung so unvermerkt, als möglich zu erkennen zu geben; folglich wird er keine Herde von Stadtpfeifern dazu commandiren, sondern (wie es bei Paesiello geschieht) ein einfaches, unscheinbares Lied, blos von der Mandoline oder Guitarre oder Laute begleitet singen. — Dass endlich noch diese Herde Musiker, wie unsinnig, ihren Dank und dabei eins über das andere ein: *Eccellenza*, abschreien müssen, ohne dass der eifersüchtige Bartolo, den weder die Liebe, noch die Eifersucht hat schlafen lassen und der längst angekleidet ist, um, wegen des Contracts, zu Freund Basilio zu gehen, das Fen-

ster öffnet, um die musikalischen Störefriede, wenn auch nicht mit klingender, doch mit plätschernder Münze zu bezahlen, ist ein dramatischer Unverstand, mit nichts zu vergleichen, als mit der Süffisance des musikalischen Parvenü's, der sich alles erlauben zu können glaubt, ohne, nach Paesiello, zu einem Einzigen berechtigt zu sein. — Derselbe dramatische Unverstand ist in der Szene zu rügen, wo ebenfalls wieder ein Chor (diesmal von Soldaten) erscheint, um den Grafen, als Militär verkleidet, zu arretiren. Wo ist es jemal erhört worden, dass eine ganze Compagnie aufmarschirt, um ein einziges Individuum in die Wache zu schleppen? — All dieses geschieht in der Absicht, um nur alle möglichen materiellen Hülfsmittel zur Erreichung eines leidigen Effects auf- und zu überbieten. — Wollte ich den Vergleich der beiden Compositionen weiter treiben; so würde sich fast in jeder folgenden Szene zeigen, wie der Rossinische Barbier nichts weiter als der betäubende Brandtewein von dem geistigen Spiritus des Paesielloschen Barbiers ist.

Auch in allen übrigen Opern, komischen sowohl, wie ernsten, zeigt sich Hrn. Rossini's Mangel an dramatischem Verstande. Hier jeden einzelnen Verstoss gegen die eigentliche philosophische Wahrheit des Ausdrucks nahmhaft zu machen, dazu würde wahrscheinlich das Leben eines einzelnen Menschen (bekanntlich werden nicht alle siebenzig Jahre alt) hinreichend sein. Daher mögen hier nur einige der gröbsten, so wie sie

mir grade unter die Feder kommen, angeführt werden.

In der Elisabetta singt diese und Mathilde, obgleich in ganz entgegengesetzter Gemüthsstimmung (jene wüthend über Mathilden, in welcher sie die Gemahlinn ihres Geliebten erkannt hat, und diese, in Todesangst, Elisabetens Gnade für ihren Gatten anflehend) — in Terzen. Freilich hat der Componist hier einen mittlern Ausdruck gewählt, denn der Gesang drückt weder Elisabetens, noch Mathildens Lage aus. — In der Semiramis befindet sich, zwischen dieser und dem Arsaces, ein ganz ähnliches Duett in fast eben derselben Stimmung der singenden Personen. Semiramis, die böslichen Absichten ihres Feldherrn durchschauend, jedoch gezwungen, ihn, des gemeinschaftlich begangenen Verbrechens wegen, zu schonen, brennt vor Hass gegen ihren Unterdrücker und vor Liebe gegen ihren eigenen Sohn; Arsaces erschöpft sich dagegen in Aeusserungen der Wuth, der Eifersucht, und stösst Drohungen über Drohungen aus. Nichts desto weniger klingt das Duett wie ein Liebesgesang. — Der berüchtigten Cavatine aus der Zelmire: *Sorte, secondami,* habe ich schon früher erwähnt: Ein bübischer General hat seinen König ermordet, sich zum Anführer des Heeres aufgeworfen und gedenkt, sich auch des Thrones zu bemächtigen. Er triumphirt. — Nach seinem Gesange marschirt jetzt seit drei Jahren die Oesterreichische Wachdparade auf. —

Das alles, ihr lieben deutschen Tonsetzer, ist Wasser auf eure Mühle. Doch frohlockt nicht zu früh: mit Folgendem wird es wieder abgeleitet werden. Zuerst gebe ich euch zu bedenken, dass Hr. Rossini an allen seinen vierundzwanzig Opern grade nicht länger componirt hat, als ihr an einer einzigen, das heisst etwa zwei Jahre; denn zu keiner ist ihm mehr Zeit zugestanden worden als ein Monat. — Hört ferner: einer seiner intimsten Freunde, ein sehr offener und wahrheitliebender Mann, hat mich in Venedig auf sein Wort versichert, dass Hr. Rossini auf keine seiner Compositionen Werth setze, dass sie ihn vielmehr sämmtlich anekelten und dass er sogar die Zelmire (nach meiner Meinung in jeder Hinsicht die verdienstvollste aller seiner Arbeiten) für übers Knie gebrochen erkläre. — Wie wird euch dabei, ihr deutschen Theatercomponisten? Nicht wahr, eine solche Bescheidenheit könnt ihr so wenig begreifen, dass sie euch vielmehr Affectation scheint? Ganz natürlich: ihr beurtheilt Hrn. Rossini nach euch selbst!

Hört weiter: selbst die Meinung des Publicums rührt diesen sonderbaren Mann so wenig, dass er vielmehr seinen Scherz damit treibt. Ich könnte euch davon eine Menge Anecdoten erzählen, welche zur Evidenz beweisen würden, dass ihm Lob und Tadel gänzlich einerlei sind und dass er die Autorliebe so zu sagen bereits an den Schuhen abgelaufen hat. Allen menschlichen Einbildungen entsagend, opfert er blos der

Realität, das ist dem Geld. Von Geld lebt man; in die Ehre kann Niemand anbeissen. Hr. Rossini ist, das Vermögen seiner Gattin mit eingeschlossen, ein reicher Mann; trotz dem wette ich, er würde für die blosse Ehre keine Feder ansetzen, selbst nicht um einen *Don Juan* zu componiren.

Endlich besitzt Hr. Rossini noch eine Eigenschaft, welche ihr deutschen Componisten, besonders ihr, Cajus, Titius und Sempronius, ebenfalls nicht begreifen werdet: er bekümmert sich um die Journalisten, besonders um die feilen, so wenig, als ob sie nicht in der Welt wären; und wer ihm endlich zumuthen würde, seinen eigenen Artikel für ein Conversationslexicon zu schreiben, oder gar in einem befreundeten Journale eine seiner Opern herauszustreichen, dem würde er in's Gesicht lachen! — „*Non so, se mi spieghi*," möchte ich mit der komischen Person eines Italiänischen Lustspiels ausrufen!

Gleich und Gleich gesellt sich! Es gab eine Zeit, wo Méhul von euch, ihr deutschen Componisten, für ein grosses Genie erklärt wurde. Ganz natürlich! er hatte, gleich euch, die spanischen Stiefeln angezogen, um sich auf das Theater zu versteigen. Er ist jetzt von den französischen, wie von den deutschen Bühnen verschwunden, und hat seinen Lobrednern die Beschämung hinterlassen, auf Kosten der wahren Genialität, der

Aftererkünstelung einen so schmähligen Beifall gezollt zu haben. Dagegen hatte sich wohl hin und wieder eine Stimme in Deutschland erhoben, welche freilich in der Wüste ertönte, aber nichts destoweniger Méhul's Verdienst auf seinen wahren Werth zurückführte. So fällt mir, durch Zufall, der, im Conversationslexicon enthaltene Artikel dieses Tonsetzers in die Hände, welcher mit den Worten schliesst: die Compositionen desselben seien oft sehr einförmig und gesucht. Dieses Urtheil, im Jahre 1815, also in einer Epoche ausgesprochen, wo Méhul's Compositionen auf den französischen Theatern florirten und einige derselben sich auch in Deutschland einen grossen Ruf erworben hatten, hat sein Verdienst; ob ihm gleich ein Widerspruch zum Grunde zu liegen scheint. Wer auch der Urheber desselben sei, (der Artikel selbst ist übrigens nach Fayolle bearbeitet), er zeigt, dass er, wenn auch noch keinen guten, doch wenigstens keinen verdorbenen Geschmack gehabt habe*). Wer Méhuls *Ariodant*, *la Caverne*, *Hélène* u. s. w. kennt, wird das Urtheil der Gesuchtheit (man könnte vielleicht ei-

*) Diejenigen meiner Leser, welche sich erinnern, dass ich selbst von 1813 — 1814 Mitredacteur des Conversations-Lexicons gewesen bin, möchten glauben, ich wollte eine, jetzt in Deutschland sehr gäng und gäbe Sitte mitmachen und mich selbst anonym citiren. Ich erkläre daher, dass der im Texte erwähnte Artikel nicht von mir ist. Frei von Eitelkeit bin ich so wenig, wie andere; aber die kleinmüthige Heuchelei, nicht gradezu und ohne Hehl von mir selbst zu sprechen, wenn es mir der Mühe werth schiene, sondern mich der Verschleierung zu bedienen, fehlt mir. *A. d. Vf.*

nen bezeichnendern Ausdruck wählen) und wer den *Joseph* kennt, den der Einförmigkeit, bestätigt finden.

Mir ist in Paris eine Anecdote von Méhul mitgetheilt worden, welche ich hier anführen will, theils, weil sie über das Künstlerthum dieses Componisten ein interessantes Licht verbreitet, theils weil sich die deutschen Méhuls in diesem Zuge ihres geistesverwandten Collegen spiegeln und wieder erkennen können. Méhul hatte drei Werke auf dem Theater der grossen Oper aufführen lassen, ohne den geringsten Beifall zu erhalten, als er mit: *Euphrosine ou le Tyran corrigé* *), auf dem Theater Feydeau einen glücklichen Wurf that. Die Neuheit des Textes (ein roher, wilder, den Weibern abgeneigter Ritter im Conflict mit einem verschmitzten, koketten Mädchen, und sich unbemerkt in die Bande desselben verstrickend), besonders das vortreffliche Spiel der S. Aubin in dieser Role, hatten der Oper wahrscheinlich grössere Dienste geleistet, als die Musik selbst, welche, obgleich unstreitig die würdigste aller Méhul'schen Compositionen, schon damal an der hypersthenischen Ueberbietung des dramatischen Ausdrucks laborirte. Mé-

*) Derselbe Text, nach welchem das *libretto* zur Rossinischen *Matilde di Chabran* (späterhin in Wien *Corradino* betitelt) zugeschnitten worden ist, welche letztere in Rom ausgepfiffen, und nachdem sie auch auf einigen andern italiänischen Theatern ohne Beifall gegeben worden war, von der Bühne verschwunden ist. *A. d. Vf.*

hul, sich über den eigentlichen Grund des Beifalls täuschend und ihn eben diesem forcirten Ausdrucke zuschreibend, befindet sich eines Tages mit einigen seiner Freunde auf dem Spaziergange. Die Rede fällt auf die Euphrosine; man spricht hin und her darüber. Einer der Anwesenden macht dem Componisten sein Compliment über die Energie des Styls, besonders über das Duett zwischen Corradin und der Gräfinn *) und meint, mehrere solche markige Charactercompositionen würden bald im Stande sein, die Faseleien eines Dalayrac, Gavaux u. s. w. vom Theater zu verdrängen. Méhul schweigt, wird nachdenkend, ergreift dann die Hand des Freundes und spricht: „*Mon ami, vous verrez, si j'ai su profiter de votre avis.*" Die erste Frucht des neuen Styls, welchem sich von jetzt an Méhul ergab, war *Stratonice*, eine Oper, welche ebenfalls wieder, ihres sehr interessanten Textes wegen (es ist der Puls, von Babo) grossen Beifall erhielt,

*) Die Gräfinn, die Gemahlinn *in spe* des Ritters, als ihr die Anwesenheit dreier junger Mädchen (von denen die eine die verschlagene Euphrosine ist) auf dessen Schlosse gemeldet worden ist, eilt, den treulosen Bräutigam zur Rede zu stellen. Beide ereifern sich, wie leicht zu begreifen, und singen dann ein Duett, welches unstreitig über den Leisten der beiden famösen Duette aus der Dido von Piccini und der Iphigenie von Gluck geschlagen worden ist. Theatralischer Effect lässt sich demselben nicht absprechen, besonders wenn bei der Ausführung, gleichwie in der Composition, alle materiellen Mittel des Effects auf- und überboten werden. Ich habe dieses Duett noch in den Jahren 1814 und 1815, von Mme. Paul und Gavaudan gesungen, oder vielmehr geschrien, wirklich Furore machen hören. *A. d. Vf.*

zu dem die Musik, obgleich noch geschraubter als die der *Euphrosine*, das ihrige beitrug. Von hier an verharrschte sich Méhul immer mehr in der Zwangsgattung, so dass mehrere seiner folgenden Werke, zum Beispiele *la Caverne*, *Doria* (welcher nicht gefiel), *le jeune Henri* (welcher gänzlich durchfiel) *) und besonders *Ariodant*, alles bei weitem hinter sich liessen, was man bis dahin Gewaltsam-Erzwungenes auf der französischen Bühne gehört hatte. Es konnte nicht fehlen, dass, als in der französischen Regierungsform die willkürliche Grausamkeit dem gesetzlichen Despotismus gewichen war und letzterer eine allmälige Rückkehr zu den sentimentaleren Tugenden des gesellschaftlichen Lebens bewirkt hatte, das französische Publicum, dessen momentane Blutgier allein im Stande gewesen war, die Septembrisir-Opern Méhul's zu ertragen, der harmonischen wie der bürgerlichen Executionen müde, im Theater fortan nur angenehmer Empfindungen und keiner Haarsträubungen theilhaftig werden wollte. — In diese Periode fällt zugleich das Urtheil, welches Buonaparte Méhul'n über dessen Styl zu erkennen gab und worauf

*) Von dieser Composition, welche gleich bei der ersten Vorstellung dergestalt missfiel, dass sie nicht zum zweiten Male gegeben werden durfte, hat sich allein die Ouvertüre erhalten. Diese, unter dem Namen: *La Partie de chasse de Henri IV*, wird noch fortwährend in Concerten, oder bei öffentlichen Festen, aufgeführt. Sie drückt die Ereignisse, welche bei einer Jagd Statt zu finden pflegen, auf eine ziemlich originelle Weise aus. Der Text der Oper ist das bekannte Süjet, welches auch der Jagd von Hiller zum Grunde liegt.

dieser, statt seinen Nutzen daraus zu ziehen, vielmehr mit grosser Impertinenz geantwortet haben soll.

Das Publicum beschuldigte nun den Componisten öffentlich der Untüchtigkeit, den musikalischen Ausdruck im Wege natürlicher Combinationen erreichen zu können. Diese Schmach glaubte Mehül nicht ungerächt ertragen zu dürfen: er liess sich einen sogenannten italiänischen Text machen, componirte eine sogenannte italiänische Musik dazu und liess durch seine Freunde im Publicum verbreiten, der *Irato* (so hiess dieses National-Zwitterwerk) sei die Composition eines italiänischen Meisters, welcher nicht genannt seyn wollte. Was ist leichter, als den grossen Haufen zu täuschen? Die Pariser, von den *Compères* Méhül's angeführt, gingen in die Falle; einige Journalisten, den *Irato* bis in die Wolken erhebend, luden Méhül'n ein, sich den Styl desselben zum Muster zu nehmen. Dieser glaubte jetzt, gewonnen Spiel zu haben; er trat hervor und gab triumphirend zu verstehen, wie er, obgleich des italiänischen Styls eben so gut mächtig wie jeder andere, diesen verschmähe, weil ihm die Wahrheit über alles gehe und letztere durch jenes Ganze nicht zu erreichen stehe. Indessen waren die Kenner nicht getäuscht worden: der *Irato* erhielt sich für einige Jahre auf dem Repertoire, nicht der Musik, sondern des vortrefflichen, wahrhaft genialen Spieles Elleviou's und Martin's wegen, und verschwand endlich, nach

Abgang des erstern, ganz und gar von der Bühne. Méhül kehrte zu seinem alten Style zurück und überbot, in der *Hélène*, wo möglich alles, was ihm früher schon bizarres eigen gewesen war.

Indessen fingen sich jetzt so unzweideutige Symptome von Gleichgültigkeit und Ueberdruss am Méhül'schen Style im Publicum zu äussern an, dass dieser endlich mit Ernst darauf bedacht war, vom holprigen Wege der dramatischen Declamation ab- und auf den gebahnteren des natürlichen, gemüthvollen Ausdrucks zu lenken. — Sein Joseph erschien.

Es gehört zu den Zeichen der heutigen Zeit, dass die einförmige, lethargische, psalmodisirende Musik dieser Oper, welche mehr an erzwarterter Einfachheit laborirte, als die früheren Werke an gesuchter Ueberladenheit, auch in Deutschland einen grossen, obgleich momentanen, Beifall erhalten konnte! Nichts zeigt wohl so offenbar, dass hier kein eigentlicher, von innen ausgehender, Geschmack existirt, als eben der Beifall den die Méhül'schen Compositionen für eine kurze Zeit daselbst gefunden haben. — Was würden die Italiäner zu Ariodant, Hélène, Joseph u. s. w. gesagt haben?

Wenn ich bei Méhül, wider Gewohnheit, so lange verweilt habe, so ist es geschehen, um in ihm, wie schon gesagt, manchen deutschen Tonsetzern, welche ebenfalls, nicht aus innerer, über-

strömender Eingebung, sondern aus Speculation, Theatercompositionen unternommen haben, einen Spiegel vorzuhalten. Freilich möchte dieser in etwas schmeicheln, denn in der Euphrosine ist Méhül nahe daran gewesen, wenn auch nicht das Genie, doch wenigstens das Talent, bei'm Hinterzopf zu ergreifen.

Man sagt, die deutschen musikalischen Schriftsteller hätten eine Gevatterschaft gebildet, in der Absicht, sich gegenseitig einen Namen zu geben; es würden Vereinigungen gehalten, in welchen man sich im Conjugiren übe; der Typus sei das Verbum Loben; doch beginne man stets mit dem Imperative.

Die Herren haben sich, setzt man hinzu, das Wort gegeben, nie meinen Namen zu nennen. Ist das wahr, so geschieht mir schon recht: sie vergelten mir Gleiches mit Gleichem.

Kleine Beiträge zu L. van Beethovens Characteristik und zur Geschichte seiner Werke. Aus einem Briefe des Hrn. Capellmeister *Schindler* in Wien an die B. Schott'sche Hofmusikhandlung.

Wien den 29. Sept. 1827.

Ihr verehrtes Schreiben vom 30ten Juny l. J. samt einem Exemplar von *Beethovens* letzter Messe und 3 Exemplar seines *Cis*-moll Quartetts habe ich durch Hrn. Haslinger erst spät gegen Ende August erhalten, und da ich gleich darauf verreiste, so geschah es, dass meine Antwort ziemlich lange ausbleibt.

Fürs erste danke ich Ihnen herzlich für das Exemplar der Messe, Sie haben mir damit sehr viele Freude gemacht. Es wird mir stets eine herrliche Erinnerung jener Zeit bleiben, wo ich oft stundenlang schreibend dem grossen Meister am selben Tische gegenüber sass, als er dieses grosse Werk schuf; und die Fuga beym *Credo* hat mir gar närrische Rückerinnerungen erweckt. — Auch ist es dieser Satz der Messe, der ihn seine Menschlichkeit im Schaffen fühlen liess; denn im Schweisse seines Angesichtes schlug er sich Takt für Takt mit Händ' und Füssen die Taktheile, ehe er die Noten zu Papier brachte, bey welcher Gelegenheit ihm sein Hausherr die Wohnung aufkündete, indem die andern Parteyen sich beschwerten, dass ihnen Beethoven, durch sein Stampfen und Schlagen auf den Tisch, Tag und Nacht keine Ruhe gebe; daher sie ihn auch überall für einen Narren erklärten, und wirklich schien er auch in jener Zeit (es war im Sommer 1819) ganz besessen zu seyn, besonders als er diese Fuga und das *Benedictus* schrieb.

Rücksichtlich des Hrn. * . . . . aus . . . . . und seiner Oper soviel:

Im Frühling des vorigen Jahres schrieb *.... aus .... an Beethoven, dass er ein hübsches Opernbuch arrangirt habe, und glaube, dass es ihm zusagen würde; — ohne es ihm jedoch einzusenden. Er verlangte von Beethoven blos die Erklärung, ob er gesonnen sey, selbes in Musik zu setzen. Beethoven selbst, nicht disponirt ihm darüber zu antworten, ersuchte mich, dieses in seinem Namen zu thun. Ich schrieb also an Hrn. *...., den ich auch sehr gut kenne, dass Beethoven jetzt, vieler anderer bereits begonnener Arbeiten wegen, sich nicht entschliessen könne, seinen Wunsch zu erfüllen, dass dies aber in der Folgezeit vielleicht geschehen könne, und ersuchte ihn gleich unter Einem, bey Gelegenheit einmal den Stand der ....er Oper an Beethoven einzusenden, indem er selben verlange. — Dies ist alles. Seit dem schrieb *.... keine Sylbe mehr an Beethoven, und ich staune daher nicht wenig, woher und wie Herr *.... zu einer Oper von Beethoven komme, da es doch notorisch ist, dass er, ausser Fidelio, keine componirte; denn „die Ruinen von Athen" die er für die Eröffnung der Pesther Bühne im Jahre 1812 schrieb, sind blos ein Gelegenheitsstück mit Chören. — Für Hrn. *.... Benefice in ...... im Jahre 1822 schrieb Beethoven das Opferlied, wovon *...., wie ich glaube, eine Handschrift Beethovens besitzt. Sagt *.... er besitze eine Oper oder sonst Etwas von Beethoven, so lassen Sie sich nur die Handschrift zeigen, sonst erklären Sie es ohne weiters für untergeschoben. — So ist mir kürzlich ein Lied in die Hände gekommen, welches ein Hofsänger in Karlsruhe, ich glaube er heisst Schütz, herausgegeben hat und den Hrn. C. van Beethoven als Autor anführt. Der Hr. C. van Beethoven ist des verewigten Meisters L. Beethovens Neffe, dem es in seinem Leben nicht einfiel, eine Note zu schreiben. Aber was ist es? — zwei Walzer mit untergelegten Texten; der erste ist von J. Schubert und der zweyte von Hummel, aber Note für Note

abgeschrieben. — Sollte man das Publikum vor einem solch abscheulichen Betrug nicht öffentlich warnen? —

Unter den zurückgelassenen Papieren Beethovens fanden sich bey 30 noch unbekannte Werke, aber nur Kleinigkeiten, grösstentheils Lieder. Im nächsten Monat wird die öffentliche Versteigerung dieser Werke und aller auch bereits bekannten Manuscripte vor sich gehen.

Ew. etc.

Anton Schindler.

I. **Amusement de Société. Walse à quatre mains, pour le Pianof., composée par *Ch. Rummel.* Mayence, chez B. Schott fils, éditeurs de Musique de S. A. R. le Grand-Duc de Hesse. Propriété des éditeurs, pr. 48 kr.**

II. Amusement de Société Walse à quatre mains, pour le Pianof., composée par *Ch. Rummel.* Francfort s/m. chez A. Fischer. Pr. 45 kr. (mit dem Zusatze: „Cet amusement de société se vends (vend) aussi à 2 mains").

III. Amusement de Société. Walse pour le Pianof., comp. par *Chr: Rummel.* Francf. s/m chez J. D. Hoffmann. Pr. 36 kr. ou 18 gr.

IV. Le délivré, grande Walse à 4 mains pour le Piano, composée par *Chrétien Rummel.* Oeuv. 54. Mayence chez les fils de B. Schott, Propriété des éditeurs. — Dasselbe Werk, Paris chez le fils de B. Schott, rue Bourbon, Nr. 17. Propriété des éditeurs. — Dasselbe Werk à Anvers chez A. Schott, Propriété de l'éditeur.

V. Le Delivré (Délivré.) grande Walse pour le Piano Forte (Pianoforte,) par *Chr. Rummel.* Hanovre chez C. Bachmann (,) marchand de Musique de la Cour.

Angezeigt von Chr. Rummel.

Mir, dem oben genannten Verfasser und hier unterzeichneten Referenten, ist nie eine zweideutigere Ehre widerfahren, als die, welche die, vorstehend unter Nr. II, III und V genannten Herrn Verleger, nämlich der Herr *A. Fischer* in Frankfurt a/m., der Herr *J. D. Hoffmann* ebendaselbst, und der Herr *J. C. Bachmann, marchand de Musique de la Cour* in Hannover, mir höchst ungebeten dadurch erzeigen, dass sie mehre meiner Compositionen, theils in ihrer ursprünglichen, theils in verschiedentlich verhunzter Gestalt, (man verzeihe dem ge-

rechten Unwillen den herben Ausdruck,) nachstechen, und dadurch eben so rechtswidrig das Verlagrecht meiner rechtmässigen Verleger, als auch meine Ehre dadurch kränken, dass sie Machwerke wie die vorstehenden auf meinen Namen in Curs setzen!

Ich weis es, denn ich habe es mir von Gesetzkundigen sagen lassen, dass auf unserm teutschen Boden ein Gesetz gegen Kaperei dieser Gattung leider nicht existirt; allein eben darum glaube ich, es dem Publicum und mir selbst schuldig zu sein, den Unfug, welchen jene Herren sich erlauben, wenigstens vor dem Tribunale der Öffentlichkeit aufzudecken, und Kauflustige vor dem Ankauf der ausgebotenen, in jeder Hinsicht unechten und fehlerhaften Arbeiten, zu warnen.

Von dem „*Amusement de societé*" kann ich nur allein die unter Ziffer I aufgeführte Auflage der *B. Schottischen Hofmusikhandlung* in Mainz für echt erkennen.

Nr. II ist nichts anderes, als ein, von dem Frankfurter Musikhändler *A. Fischer* sich erlaubter, fehlerhafter Nachstich.— (S. 3 fehlt über der 7ten Note ein Punkt, — S. 4, Zeile 4, Tact 9 und 10 ist mir ein Fingersatz und ein Staccato untergeschoben welches ich ebenfalls nicht als von mir vorgezeichnet anerkennen kann, — letzteres auch wieder im 2. Tact der letzten Zeile; — S. 5, Z. 3, T. 11 ist in der rechten Hand ein Achtel zu viel; — S. 8, Z. 3, T. 3 steht die Achtelnote der linken Hand um ein Achtel zu früh.)

Der Herr Musikhändler *Fischer* hatte aber, nicht zufrieden mit solchem trockenem Nachstiche, zugleich auch den edlen Vorsatz gefasst, dasselbe Werkchen von vier Händen auch für zwei Hände arrangiren zu lassen und es auch in dieser Gestalt herauszugeben; denn selbst auf dem Titelblatte der Nr. II kündigt er an: „*Cet amusement de societé se vends (!) aussi à 2 mains.*" Der in der That recht *à deux mains* berechnete Plan ist aber, so viel ich erfahren konnte, doch nicht realisirt worden, we-

nigstens ist der Artikel *à deux mains* bis jetzt noch nicht bei Hrn. Fischer zu haben; denn es ist ihm

III. der Herr *J. D. Hoffmann*, gleichfalls Musikhändler in Frankfurt a/m., darin zuvorgekommen, indem dieser mein Werkchen, richtig *à deux mains* arrangirt, unter dem, vorstehend bei Ziffer III. verleslichen Titel, nun auch herausgegeben hat, und zwar sogar unter möglichstem Anscheine eines nicht arrangirten, sondern Originalwerkes, indem auf dem Titelblatte selbst kein Wörtlein von Arrangiren steht, und der Name des Arrangeurs, Hr. *G. Schellass*, nur inwendig auf pag. 2. angemerkt ist.

Das Arrangement selbst ist ein Machwerk wie man es von Arbeiten und Arbeitern dieses Zeichens eben nicht anders erwarten kann.

IV. Das bei Schott erschienene Werkchen *Le délivré* ist das einzig echte und rechtmässige Original des unter

V. genannten Arrangements, welches der Hr. *C. Bachmann* in Hannover sich erlaubt, und die Pflichten gegen das Publicum und gegen mich wenigstens dadurch verletzt hat, dass er das Werk nicht allein als sein rechtmässiges Verlags-Eigenthum ausbietet, sondern es dem Publicum sogar für ein Originalwerk ausbietet, so dass der Käufer, der auf Treue und Glauben der C. Bachmannschen Firma kauft, indem er eine für zwei Hände geschriebene Composition zu kaufen vermeint, hierin getäuscht wird und, statt einer solchen, ein blosses äusserst mittelmässiges Arrangement erhält.

Ich weis es wohl, dass die vorstehend besprochenen Werkchen an sich selbst nur ganz geringfügig sind, und dass es sich freilich nicht der Mühe verlohnt, grossen Lärm darüber zu machen: allein es handelt sich hier nicht sowohl um das Object, sondern vielmehr überhaupt über den Unfug der Handlungsweise der Hrn. Nachstecher und Arrangeure an sich selbst, welche vor den Richterstuhl der Publicität zu fodern, Pflicht ist, und nebenbei

doch auch um die pekuniäre Einbusse, welche rechtmässigen Verlegern durch solche Schmarotzerpflanzen zugefügt wird, die sich grade am liebsten an solche kleine Werkchen und andere ähnliche Artikelchen ansaugen, welche fein jedermanns Kauf sind, und durch deren Erlöss der rechtmässige Verleger sich zuweilen grade erst in Stand gesetzt sieht, uns demnächst auch wieder bedeutendere, grössere, aber weniger Erlös versprechende Werke abzunehmen.

Es ist mir, ich wiederhole es, keineswegs unbekannt, dass es vor unsern bürgerlichen Gerichten gegen Kapereien der vorerwähnten Art keine Hilfe giebt. Mögten daher wenigstens die Autoren sich zu erlaubter Selbsthilfe verbinden; mögten sie es sich zum allgemeinen Gesetze machen, jeden erscheinenden Nachstich irgend eines ihrer Werke, und jedes von unbefugter Hand erscheinende Arrangement, zumal wenn es gar unter dem Scheine eines nicht arrangirten Werkes ausgeboten wird, — öffentlich für das zu erklären, was es ist, und sich von demselben unzweideutig loszusagen. So wäre das Publicum, es wären die Kauflustigen und Käufer gewarnt, vor Hintergehungen gesichert, und Nachstechern und Nachmachern wäre das Handwerk gelegt oder wenigstens die Kundschaft in solchem Grade geschmälert, dass sie es alsdann vielleicht vortheilhafter finden würden, mit rechtmässig erworbenem Verlage zu handeln, sofern sie anders dieses vermögen. —

Was wenigsten mich betrifft, so will ich hier gleich im Voraus versichern, dass, wenn jemal wieder ein Werk oder Werkchen unter meinem Namen in einer der obengenannten Musikhandlungen

C. Bachmann in Hannover,
A. Fischer in Frankfurt, — oder
J. D. Hoffmann in Frankfurt,

erscheinen sollte, das verehrliche Publicum von der Unechtheit solcher Artikels im Voraus

versichert seyn kann, indem niemal weder eine kleine noch grössere Composition von mir mit meinem Willen in Einer dieser Handlungen erscheinen wird. — Überhaupt wäre auch dieses wohl ein ziemlich wirksames Gegengift gegen den Nachdruckerunfug, wenn die Componisten sich durch stillschweigende Uebereinkunft dazu vereinigten, ihre Arbeiten nie in eine Verlaghandlung zu geben, welche sich mit der Herausgabe auch unechter Handlungsartikel befasst; zumal da es dem Componisten nicht eben ehrend und erfreulich sein kann, seine echten Arbeiten neben Nachgemachten liegen zu sehen.

Chr. Rummel,
Herzogl. Nass. Hof-Musikdirektor.

A.) **Potpourri pour Pianoforte, tiré des Opéras de G. Rossini, composé et dédié etc. par *Joseph Küffner.* Oeuv. 121. Mayence, chez *B. Schott* fils, éditeurs de musique etc. Pr. 1 fl. 12 kr.**

B.) **Potpourri tiré de Thêmes des Operas (Opéras) de G. Rossini A (à) Quatre (quatre) Mains (mains) pour le Pianoforte, par *Joseph Küffner.* Oeuv. 121. Pr. 16 Gr. Hanovre chez *C. Bachmann,* Marchand de Musique de la Cour.**

Angezeigt von Jos. Küffner.

Zum Erstenmal in seinem Leben sieht Referent sich im Falle, als Recensent aufzutreten, und dieses, wie es scheint, sogar als Selbstrecensent. Grade dieses Letztere ist aber nicht der Fall, und grade dieses zu sagen ist die Absicht des gegenwärtigen Aufsatzes. — Die Sache ist nämlich folgende: Wer das, vorstehend unter Buchstaben *B.* aufgeführte Werkchen kauft oder sonst zu Gesichte bekommt, der sollte, auf Treue, Glauben und Ehrlichkeit einer sonst geachteten Musikhandlung, — eines *Marchand de Musique de la Cour,* — doch wohl glauben, der auf dem Titelblatte ge-

nannte Hr. Verf., (also ich!) habe dem genannten Herrn *Marchand de Musique de la Cour* ein Werkchen wie das also betitelte in rechtmässigen Verlag gegeben. — Es ist indessen heut zu Tag freilich nun einmal eine bedenkliche Sache mit dem Glauben an r e c h t m ä s s i g e n Verlag, und wenn daher etwa Einer oder der Andere, den Lauf der Dinge kennend, an der Rechtmässigkeit des vorliegenden Verlagsartikelchens gezweifelt haben sollte, — nun so wird vielleicht selbst der Herr *Marchand de Musique de la Cour*, C. Bachmann, geneigt sein, es dem Zweifler nicht gar zu übel zu nehmen.

D a s aber wird wohl jedermann wenigstens glauben, dass der auf dem Titel genannte Hr. Verf., *Joseph Küffner*, (ich,) doch wohl wirklich ein solches Werkchen wie das hier unter Buchst. *B.* ausgebotene componirt haben werde. — Allein das ist es eben, wovon das Gegentheil dem Verehrlichen Publicum zu betheuern, jetzt meine, des auf dem Titelblatte genannten Hrn. Verfassers, Absicht ist.

Es ist nämlich nur das unter Buchstaben *A.* aufgeführte Werkchen echt und der Verlaghandlung *B. Schotts Söhne* rechtmässiges Eigenthum; der Herr *Marchand de Musique de la Cour*, *Mr. C. Bachmann à Hanovre* aber hat für gut gefunden, dasselbe, ohne mein und meiner rechtmässigen Herrn Verleger und Eigenthümer Wissen und Willen, von einem unbekannten und ungenannten Arrangeur auf vier Hände arrangiren zu lassen, und in solcher Gestalt dem verehrlichen Publicum den, auf solche, freilich wohlfeilste Art von der Welt, acquirirten Verlagsartikel, unter dem Scheine eines rechtmässigen, — und ein, von einem Lohnarbeiter aus meiner Composition für 2 Hände fabricirtes vierhändiges Musikstück, als m e i n e Originalarbeit auszubieten; — und das, um den Nachstich besser zu verhehlen, noch unter willkürlich verändertem Titel!

Was meine ehrenwerthen Herrn Verleger gegen solche Rechtsbeeinträchtigung thun wollen und

werden, überlasse ich ihnen; was aber die Unehre angeht, welche mir, durch Unterschiebung einer unechtenBearbeitung auf meinenNamen, angethan wird, so besteht wohl das Wenigste was ich thun muss, darin, dass ich das verehrl. Publicum gehorsamst bitte, diese nicht, sondern nur die unter Buchst. *A.* aufgeführte Arbeit mir beizumessen, und überhaupt auch für alle Zukunft, wenn jemal etwa wieder ein Werkchen unter meinem Namen in der Bachmannischen Hofmusikhandlung erscheinen sollte, im Voraus versichert zu sein, dass dasselbe eben so unecht, auch eben so wenig rechtlich erworbener Verlag sein kann, als das hier befragliche Potpourri es ist; indem ich hiermit ausdrücklich versichere, dass ich niemal dem Hrn. Bachmann ein Werk oder Werkchen meiner Composition in Verlag gegeben habe, noch jemal geben werde.

Was übrigens den Werth des Arrangements betrifft, so glaube ich an sich selbst darüber Folgendes anmerken zu müssen.

Der Arrangeur hat mein Werkchen durchgängig nicht nur keineswegs treu bearbeitet, sondern er hat auch nicht einmal auf reinen Satz gesehen; denn oft begegnet man unangenehmen Octavparallelen, wie z. B. im 8 Tacte des *Allegro moderato*, **in der Primstimme:**

d h c d h c b g f

h c h c b a

welchen Uebelstand der Herr Arrangeur doch so leicht hätte umgehen können, etwa so

d h c d h c b g f

h d c h d c g b a

In eben diesem *Allegro moderato* hat der Herr Arrangeur, Seite 4 und 5, vom 35ten Takte

anfangend, 15 Takte gar gradezu ausgelassen. — Aus welchem Grunde? sehe ich nicht ein, und bin vielmehr überzeugt, dass grade diese 15 Takte sich noch am ehesten in dem Arrangement zu 4 Händen gut ausgenommen haben würden.

Endlich muss ich noch der *Var.* 1., Seite 10 und 11, erwähnen, wo die Melodie, durch immerwährendes Nachschlagen der Sechzehntel-Noten in Harmonien-Folgen von lauter hohen Tönen, ganz verunstaltet wird. Auch dieses hätte der Arrangeur sehr wohl vermeiden können, hätte er die einfache Melodie in die erste Stimme gelegt, und diese mit der linken Hand zuweilen, oder auch immer, verdoppelt, in der zweiten Stimme aber die Begleitung in nachschlagenden Sechzehnteln gegeben, wodurch er zugleich auch die, das Ohr auf eine so auffallende Art beleidigenden Octavengänge in der Begleitung der ersten Stimme mit dem Basse sowohl in dem 7. und 8. Tacte des 1. Theils, als auch im 5, 6, 7 und 8. Tacte des 2. Theils in der linken Hand der 1ten Stimme, vermieden hätte.

An sich kann mir freilich wenig daran liegen, wie sehr durch die vorstehend gerügten Fehler das arrangirte Machwerk, welches ich als solches nicht als das meinige zu erkennen brauche, verunstaltet ist; nur aber dieses habe ich als eine mir obliegende Pflicht gegen mich selber betrachtet: öffentlich zu erklären, dass ich es in dieser Bearbeitung oder Zerarbeitung nicht als das meinige erkenne.

Joseph Küffner.

Praktisch-theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie, als erste Abtheilung eines Grundrisses des Systems der Tonwissenschaft, von Dr. *Gustav Andreas Lautier*. Berlin, verlegt bei Duncker und Humblot. 1827.

Eine ganz ungründliche Recension.

Ja! wahrlich eine *höchst* oberflächliche und ungründliche — und zwar so recht offenbar ungründlich, wie gewiss noch keine, seit die Welt steht, geschrieben worden ist; indem wir gradezu gestehen, dass wir das bezeichnete Buch gar nicht gelesen, ja kaum durchblättert haben.

Wir haben nämlich das, uns blos zur Ansicht von unserer Buchhandlung, ungeheftet, (noch in *albis*, wie man zu sagen pflegt), zugesendete Werkchen, blos in solchem ungehefteten Zustande durchblättert, und also sogar ohne Ordnungfolge und Zusammenhang durchblättert; und an eine rechtschaffen-gründliche Recension ist demnach offenbar gar nicht zu denken.

Wer also von einer Recension eine succinct umfassende Darstellung des Inhaltes und der Tendenz des recensirten Werkes, eine wohlbegründete Würdigung seines materiellen Werthes, wohl gar auch einen Ausspruch über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit der vom Autor aufgestellten Sätze, Lehren, Behauptungen etc. etc. erwartet, (Vergl. „*Ueber Recensionen überhaupt*," im 5. Bande der Cäcilia, Hft. 17, S. 12, u. ff.) dem können wir durch die gegenwärtige Anzeige freilich durchaus nicht dienen; — wem aber (wie wir am eben angeführten Orte erwähnt,) eine allgemeine Characterisirung des Werkes und der darin befolgten Darstellungsart genügt, dem können wir die dazu erforderlichen Notizen dadurch gewähren, dass wir ihm nachstehend einige Blattseiten

des Werkchens, so wie sie uns beim obenerwähnten planlosen Durchblättern vorgekommen, mit diplomatischer Treue abdrucken lassen.

Dem auf dem ersten Bogen verleslichen „Vorwort" zufolge, zerfällt die Schrift in zwei Theile, deren erster mehr philosophisch, — der zweite aber mehr practisch behandelt ist, um auch für denjenigen verständlich zu seyn, welcher sich nicht mit hauptsächlich philosophischen Studien beschäftigt.

Hier zuerst eine Probe vom theoretischen Theile: (Bogen 5, S. 71 — 73,)

„Bisher war die Quart das Eines und Andres seyende Eine, und das Eines oder Andres seyende Eine, somit ist ihr Andres die Trias des Eines und Andres seyenden Andren und des Eines oder Andres seyenden Andren. Als die das Eine seyende Trias der Dyas war die Quart die Consonanz. Als solche ist sie als der direkte Begriff oder die innere und äussere Verständlichkeit der Secunde und Terz das unmögliche Missverständniss, das ist als mögliche Wirklichkeit unmöglich die blosse Möglichkeit oder die unmögliche Möglichkeit. Das heisst die Quart ist, wenn sie blos die Consonanz oder das unmögliche Missverständniss ist, oder wenn sie nie ein Missverständniss veranlassen kann, die unmögliche Möglichkeit oder die blosse Secunde, und diese Unmöglichkeit ist so, als die Secunde welche das Anregen, Zeigen, Wollen oder Werden der möglichen Wirklichkeit das ist ihres Andern ist, das Zeigen, dass die Quart eben so sehr auch das Andre oder das mögliche Missverständniss sey, als die Terz. Indem die Quart aber als der direkte Sinn die unmittelbare Verständlichkeit ist, ist ihr Andres, die Quart als Missverständniss, die mittelbare Verständlichkeit, das heisst die Quart ist das Missverständniss wenn sie nicht unmittelbar oder direkt sondern nur indirekt somit als nicht unmittelbar beabsichtigte Quart erscheinend, zu ihrem direkten Sinn oder zu ihrer Erklärung oder Grundlage das direkte Intervall oder die Quart, mithin aber eine andre Quart haben muss als sie selber ist. So ist denn die nur indirekt verständliche Quart wie die indirekte Terz die Dissonanz, als Quart aber die Dissonanz als Hauptsache erstlich der Consonanz und Dissonanz, und zwar zuerst als äusserliche Quart oder selbständiges Intervall als welches sie ihren eignen Sinn habend eben sowohl das Missverständniss als das Unverständniss ist, demnächst das innerliche Quart oder als der ohne selbst erklärt zu

seyn miss- und unverständliche indirekte Sinn der Terz und Secunde; zweitens ist die Quart auf gleiche Weise die Dissonanz als Consonanz oder Dissonanz, sowohl als innerliche, denn als äusserliche Quart.

Indem die Quart so erstlich das Eine als Eines {oder / und} Andres oder die Consonanz seyende somit directe oder positive Trias und zweitens das Andre als Eines {oder / und} Andres oder die negative Trias war, ist sie das Eine oder Andre als Eines {oder / und} Andres, dessen Andres somit das Eine und Andre als Eines {oder / und} Andres ist. Sie ist daher aber wieder erstlich entweder das Eine oder Andre oder das Eine und Andre als Eines {oder / und} Andres, dessen Andres mithin das zugleich Seyn beider oder das Eine {oder / und} Andre als Eines {oder / und} Andres; oder indem das Eine {oder / und} Andre als Eines das Eine ist dessen Andres das Eine {oder / und} Andre als Andres, das Andre somit das Eine das ist das Oder, {oder / und} Andre also {oder / und} Und ist, ist dieses Andre das oder {oder / und} und des Einen, und das Eine und Andre sind daher das Eine und {oder / und} oder Andre.

Diese Wortrechnung oder Algebra der Begriffe welche nach allen Seiten unendlich fortgeht, setzt, wie die Algebra und Mathematik überhaupt nicht blosse Abstraktion seyend, ihr Andres den vernünftigen oder indirekten Sinn voraus, der das Zeigen ist dass die Quart oder die wirkliche Möglichkeit, als diese flüssige unendliche Progression oder das Zugleichseyn des Oder das ist des Einmal dieses und das Andremal jenes oder des Geltens in verschiedenen Beziehungen, mit dem Und das ist mit dem Zugleichseyn aller Beziehungen, als welche sie nur Eines und Andres ist, das Unaussprechliche, eben als Eines und Andres aber auch das Auszusprechende somit das fixe oder Nichtzugleichseyn des Zugleichseyns und Nichtzugleichseyns oder das Gelten einmal der Identität und des Gegensatzes beider zugleich, das Andremal beider in verschiedenen Beziehungen sey. So ist die

wirkliche Möglichkeit oder das Und {und oder} Oder also eben so sehr wirkliche Möglichkeit oder das Und, als blosse Möglichkeit das ist die wirklich möglich seyende Möglichkeit oder das Oder welches das Individuum ist, und dieses wieder nicht blos eben so sehr oder als Und, sondern auch in verschiedenen Beziehungen oder als Oder."

Von dem, zur Gemeinverständlichkeit bestimmten, practischen Theile mag folgende, gleichfalls buchstäblich abgedruckte Stelle zur Probe dienen. Es beginnt nämlich der practische Theil, bei welchem, laut Vorwort, der nur practische Belehrung verlangende Leser zu lesen anfangen soll, folgendermasen: (Bogen 12, Seite 187 u. ff.)

„Der oberste Grundsatz der Tonwissenschaft ist die Verständlichkeit, oder alles ist richtig was verständlich ist. Verständlich ist aber nur die Verbindung von je zwei Tönen, Intervallen, Accorden oder Sätzen, von denen einer die Hauptsache, und der andre ihm untergeordnet ist. Zuerst die Verbindung zweier Töne ist das Intervall, und die Musik hat drei wesentliche Intervalle deren Eigenschaften die Einleitung in der Intervallenlehre entwickelt hat: auf den besondern Eigenschaften aber welche die Secunde, Terz und Quart, so wie deren Umkehrungen schon dem Gehöre nach haben, beruht das ganze System der Tonwissenschaft. Nämlich

1) die Secunde, z. B. die sich folgenden Töne *c—d*, erscheinen dem Gehöre als unbefriedigend, es kann sich dieselben nur erklären wenn er sich darunter etwas andres denkt, und die Secunde *c—d* stellt sich dem Gehöre daher meistentheils als die Folge der Accorde *C—G* dar.

2) Die Terz ferner, z. B. die Töne *c—e*, erscheinen dem Gehöre zwar als zusammengehörend, aber sie geben nicht den Eindruck eines Ganzen sondern nur den einer blossen Einheit, und das Gehör ist also auch durch die Terz keineswegs befriedigt. Dagegen bildet

3) die Quart, z. B. *c—f*, ein befriedigendes Ganze und ist eben daher unmittelbar verständlich. Die beiden übrigen Intervalle sind somit nur verständlich wenn sie die Quart zu ihrer Grundlage haben, und die Quart ist als Grundlage der Composition das oberste Princip. Indem die Terz als blosse Ein-

heit oder das Zusammenpassende die Consonanz, die Secunde als das nicht passende die Dissonanz ist, ist die Quart oder Quint, weil sie kein blosses Zusammenpassen sondern die Vereinigung zweier nicht gradezu passender Töne ist und nur aus diesem Grunde ein Ganzes bildet, die dissonirende Consonanz oder consonirende Dissonanz, und die Thurmglocken würden unrecht daran thun, das Unpassende einer Secunde oder das langweilige Einerlei einer Terz ertönen zu lassen."

Wir glauben durch die vorstehenden Auszüge hinreichend bezeichnet zu haben, für welche Gattung von Lesern die vorliegende Schrift geeignet seyn mag, und für welche etwa nicht, und also nicht nöthig zu haben, etwas Weiteres hinzuzusetzen, als nur etwa dieses, dass wir, als zu dieser Classe von Lesern nicht gehörend, uns die Ehre versagen müssen, einen weiteren Bericht über das Werk zu erstatten, als den gegenwärtigen höchst ungründlichen.

D. Red.

Recension.

Zwölf kurze, leichte und zu Vorspielen beym öffentlichen Gottesdienste eingerichtete Orgelstücke, mit obligatem Pedal, von *Michael Friedrich Köhler*, Schullehrer in Trassdorf bei Arnstadt, (Schüler von Karl Gottlieb Umbreit). Erste Sammlung.

Erfurt, auf Kosten des Verfassers.
Preis 12 gr.

Anfänger erhalten hier eine Sammlung leichter und, im Ganzen genommen, zweckmässig und der Orgel angemessen, abgefasster Orgelstücke, sämmtlich ganz kurz

gehalten, und meist nur eine bis zwei oder drei Zeilen einnehmend. Als Probe mag das erste Präludium auf dem beiliegenden Notenblatte unter Nr. 1 abgedruckt stehen.

Durch die Kürze der Tonstückchen sind freilich auch die Schlusscadenzen mitunter gar zu kurz ausgefallen, wie z. B. in der ebenerwähnten Nr. 1, wo es gut gewesen wäre, am Schlusse noch einige Takte hinzuzusezzen, wie etwa bei A.

Eben so findet sich am Schlusse der Nr. 6 ein unbefriedigender Rhythmus, welcher wohl einer Verbesserung, etwa wie die auf dem Notenblatte angedeutete, bedürfte.

Der Satz ist im Ganzen zwar rein, wie das von einem Schüler des verdienstvollen Umbreit zu erwarten ist; doch kommen in einigen Numern auch mehre Härten und unvorbereitete Anschläge vor, die dem Ohre äusserst wehe thun (z. B. in Num. 1, im 4. und 9. Tact, — in Nr. 12 im 18. Tact, — in Nr. 22 T. 16, u. s. w.)

Die Num. 23 findet Ref., wegen ihrer denn doch gar zu grossen Einförmigkeit, trocken und effectlos.

Verschiedene Num. welche in 3/4 Tact abgefasst sind (wie Nr. 2, mit Tempo Allegretto bezeichnet) sind darum zweckwidrig, weil sie an das Menuettenartige erinnern, und, wenigstens als Einleitung zu einem, der Regel nach im 𝄵- oder C-Tacte gesetzten Chorale gespielt, offenbar mehr schaden als nützen werden, weil Choral- und Vorspiel ein homogenes Ganze ausmachen sollen.

Der Preis von 12 ggr. findet Ref. für 2 Bogen solcher Orgelstücke denn doch zu hoch.

Chr. H. Rink.

Jodler № 2. (Litt. A) Für die B. A.

Tempo eines Ländlers

Gesang.

Prestissimo.

Piano-Forte.

ff

Le löi – a – re o – e –

Tempo 1mo Ländler.

p

lei ta o o e ü i – ti – – ü re o roi – a

tio roi tio tio roi toi lei ti

deut-
eines
und
Op.
eran-
aber
, vor
erden
Ge-
man
eines
Eine
nlung
t des
jeden
Kreise
inem
edem
g mit
reun-
den
dium
Aus-
rx.

gehal
len ...SS Stimme oder Contra-ALTO.
auf ...
stehe... vom Tyroler Waldinger.
D...
die
wie
sen
,zen,
E...
fried...
etwa...
D...
nem...
doch...
und ...
ü - i - ti - - - reo - - to iu e a ra
sers...
in N...
I...
zu ...
(wie...
zwe...
und...
im ...
lá rai tio roi tio roi tio
bar ... Piu Presto
Vo...
Or...
...o roi tio roi tio i - ü - a - u re.

Schottische Lieder, mit englischem und deutschem Text, für eine Singstimme und kleines Chor, mit Begleitung des Pianoforte, Violine und Violoncell, von *Ludwig van Beethoven*. Op. 108. Drei Hefte.

Berlin bei Schlesinger. 2 Rthl. — 1 Rthl. 20 gr. — 2 Rthl. 8 gr.

Es giebt Werke, zu denen das Publikum erst heranreifen muss. Dies ist öfters erfahren worden; dass aber eine Liedersammlung so hoch steht, hat wohl, vor der oben genannten, noch von keiner behauptet werden können.

Die Mehrzahl der Lieder, wie der lyrischen Gedichte, ist ein Spiel mit Empfindungsausdrücken; man zeichnet schon solche aus, über die der Hauch eines wahrhaften Gefühls hinweht, in denen wenigstens Eine Seite wahr anklingt. — Hier bietet sich eine Sammlung dar, die schon an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit des Inhalts die meisten ihrer Art überbietet, nun aber jeden der anziehenden Gegenstände, die sich in ihrem Kreise finden, mit einer Innigkeit und Tiefe erfasst, mit einem so edlen Reiz der Wahrheit erfüllt, so rein von jedem erborgten Schmuck, so frei von jeder Verunzierung mit leerem Hergebrachten bleibt, dass Jüngern und Freunden des Gesanges und der Gesangkomposition unter den neuern Werken keine reichere Fundgrube für Studium und beseelenden Genuss angewiesen werden kann.

Sei sie ihnen zu ihrem Besten, ohne vorgreifende Auseinandersetzung, angelegentlichst empfohlen.

A. B. Marx.

I. Die Kunst des Gesanges, theoretisch practisch, von *Adolph Bernhard Marx*. Berlin b. Schlesinger.

II. Vollständige Singschule, in vier Abtheilungen, mit Vorbemerkungen und Erläuterungen, von *Peter Winter*, königl. bayrischen Capellmeister und Ritter des Civil-Verdienstordens. Mainz bei B. Schott. (9 Rthlr. oder 16 fl. 12 kr.)

III. Zwölf Sing-Uebungen für Sopran oder Tenor, von *C. F. Rungenhagen*. (Eigenthum des Verlegers. Pr. 18 Gr. Berlin bei T. Trautwein.)

IV. Vocalizzo per tré voci di Soprano, composto dal Maestro *Fernando Orlandi*, al servigio di S. M. il Re di Würtemberg. (Mogonza, presso B. Schott Figlj, editori di musica di S. A. S. il gran Duca d'Assia. Pr. 48 kr.)

V. Gorgheggj, Solfeggj; Vocalisen und Solfeggien, um die Stimme gewandt zu machen und nach dem neuesten Geschmack Singen zu lernen. Mit Begleitung des Pianoforte. Componirt von *Rossini*. (Berlin in Ad. Mt. Schlesingers Buch- und Musikhandlung. Pr. 18 Ggr. oder 22½ Sgr.)

VI. Drei Original Tyroler Jodler, von dem Tyroler *Eduard Waldinger*, mit Pianoforte-Begleitung. Nach dem Original-Manuscripte. Erstes Heft. (Berlin bei T. Trautwein, Wien bei S. A. Steiner et Comp. Pr. 12 Gr. P. C.; 45 kr. C. M.)

Wir führen unsern Lesern hier gleichzeitig eine Gallerie sehr verschiedenartiger in das Fach der Gesanglehre einschlagender Werke vor, deren jedes in seiner Art von eigenthümlichem, zum Theil sehr vorzüglichem Interesse ist, — ja zum Theil von so umfassendem Inhalte, dass wir, um sie vollständig zu würdigen, wohl allzuweitläu-

fig werden müssten; weshalb wir uns lieber darauf beschränken, ein jedes derselben in seiner Art zu charakterisiren, und nur über Einzelnes einige Bemerkungen einzustreuen.

Es sind diese verschiedenen Anleitungen, wenn auch im Ganzen genommen Einen und denselben Zweck bezielend, doch, was die Behandlungsart betrifft, vorzüglich dadurch unterschieden, dass einige derselben mehr den theoretisirenden Weg gehen, indess die anderen blos zur praktischen Anwendung bestimmt sind, jene also mehr den höheren Standpunct der Belehrung, diese mehr nur den der Beschulung bezweckend, oder auch wohl nur blos Stoff und Aufgaben zur Kunstübung (Solfeggien u. dgl.) darbietend.

I.) Den höchsten Standpunkt hat in dieser Hinsicht der Verf. des unter Nr. I. bezeichneten Werkes gewählt, nämlich den der reineren, höheren Kunstlehre oder Schönheitsphilosophie, und darum eben musste es auch, seinem Range gemäss, an die Spitze der übrigen in der Ueberschrift aufgeführten Werke ähnlicher aber untergeordneter Tendenz gestellt werden.

Um es unsern Lesern möglichst treu zu characterisiren, müssen wir sie vor Allem darauf aufmerksam machen, dass sie hier, schon dem Titel des Werkes nach, in demselben keineswegs eine eigentliche Gesanglehre im gewöhnlichen Sinne des Wortes, nicht dasjenige zu erwarten haben, was man gewöhnlich eine Singschule, eine *méthode de chant*, zu nennen pflegt, sondern vielmehr ein umfassenderes Buch über die Kunst des Gesanges, oder etwa, noch bezeichnender, eine Philosophie des Gesanges, eine philosophische, auch wohl metaphysische, selbst auch physiologische und psychologische, aesthetische und historische Durchsicht und Betrachtung dieser Kunst und mit derselben in näherer oder auch wohl entfernterer Beziehung stehender Gegenstände; so, dass also freilich derjenige, welcher etwa, Lust und Liebe tragend, das Singen zu erlernen, dieses Werk grade in der

Absicht kaufen wollte, sich damit eine practische Anleitung zum Singen, etwa so einen zweiten *Tosi*, oder eine *Méthode du conservatoire*, zu acquiriren, — dadurch so ziemlich den ähnlichen Fehlgriff machen würde, wie weiland jener brave Bibliothekar, welcher Ifflands Jäger in das Fach des Forst- und Jagdwesens, — Katzenbergers Badereise unter die Reisebeschreibungen, — Schillers Räuber unter die *criminalia*, und Meisters Lehr- und Wanderjahre ins Zunft- und Gildenwesen registrirte.

Was nun die Leistung des Verfassers an sich selbst betrifft, so bewährt dieser sich, so wie er es schon bisher überall gethan, so auch in diesem Werke, als ein Mann, der über Kunst viel, schön und mit Leben und Wärme denkt, sie in seinem Herzen trägt, und bei jedem Kunstgegenstande den er berührt, Anlass findet und nimmt, dasjenige, was er über und in Beziehung auf denselben gedacht und gefühlt hat, auszusprechen, und schön, verständig und geistreich auszusprechen; und dass unter solchen Umständen sein Buch unmöglich ein gewöhnliches Lehrbuch der Kunst des Gesanges werden konnte, ist sehr begreiflich. Gewohnt, seinen Gegenstand mit Wärme zu ergreifen; gewohnt, vom niederen Technischen sich bald auf höhere allgemeinere Standpuncte zu heben, konnte oder mogte er sich nicht streng in die Grenze derjenigen Lehre einschränken, welche der Titel seines Buches zunächst andeutet, und so unterlässt er es denn nicht, wenn gleich z. B. (Seite 7) von den ersten Principien zur Kenntnis der Noten, Pausen, Schlüssel, Töne und Tonleitern etc. anhebend, sich von da bis zu den höhern Lehren von den Accorden und deren Umkehrungen, (S. 39) von Generalbassbezifferung (S. 41—44,) von Modulationen und Ausweichungen (S. 47, 48), von der modulatorischen Einrichtung der Tonstücke im Ganzen, (S. 50) — zu einer Zergliederung der modulatorischen Einrichtung einiger Tonstücke (S. 52—54) von Mozart und Reichard (einer Fuge) — zu erheben; — dann von Sätzen aus der allgemeinen Klanglehre, (S. 54) zur Beschreibung und Classification der verschiedenen Klangwerkzeuge überzuge-

hen, von der Violine zur Viola u. s. f. zu den Blasinstrumenten hinüber und bis zur Pauke und blossen Schlaginstrumenten etc. herab, und zur Beschreibung der Art und Weise wie die Noten für jedes dieser Instrumente zu schreiben (S. 57—61); — ferner von den einfachsten Lehren vom Tact (S. 63) bis zur höheren Eurythmie ganzer Tonsätze hinauf (S. 73) u. s. w. u. s. w., — und im weitern Verfolge des Werkes, in eigenen Abtheilungen, vom Styl überhaupt (§. 739—741,) insbesondere von Kirchenmusik (§. 772—448,) — von katholischer Kirchenmusik, (§. 749—752,) — von protestantischer Kirchenmusik (§. 753,) insbesondere von Händel (§. 754) — von evangelischer Kirchenmusik, insbesondere von Sebast. Bach (§. 757—759,) — von der neueren Kirchenmusik (§. 760.), von J. Haydn (§. 761,) Mozart (§. 762,) Bethoven (§. 763, 764) zu handeln — ferner von der Theatermusik, (§. 765—768,) — Italien (§. 770—774,) — Frankreich (§. 775—785,) — von der Eigenthümlichkeit der Componisten welche unter dem Einflusse fremder Nationalität geschrieben: Gretry (§. 786) — Gluck (§. 787) — Mozart (§. 788), — von misverstehenden Nachfolgern: Righini, Rossini, Boieldieu, Auber, (§. 791.) — von Spontini (§. 792) — C. M. v. Weber (§. 793) — von Concertmusik (§. 794—796) — Händel (§. 797, 798) — Kammermusik (§. 799), — auf welche vielumfassende Weise zum Theil auch noch die folgenden Lehren (§. 801—1020) behandelt sind, und worauf das Werk mit einem Anhange, unter dem Titel: Andeutungen über Gesanglehrmethode, schliesst. (Seite 337—357).

Wie sehr aber der Verfasser, wie wir am vorstehenden Inhaltverzeichnisse sehen, die Blicke von seinem zunächst gewählten Gegenstande auf Verwandtes, Angrenzendes, Höheres hinüber und hinauf zu werfen, und insbesondere wohl auch aesthetisch zu systematisiren liebt, so hat er doch seinen eigentlichen Gegenstand überall nicht vergessen, und insbesondere auch den practischen und rein technischen Theil der Gesangkunst überhaupt und vorzüglich die Stimmbildungslehre, durchaus mit

Gründlichkeit behandelt, vornehmlich im zweiten Buch, S. 89—166, und im eben erwähnten Anhang S. 339—357.

Dass, mit all diesen, über all diese vielfältig verschiedenen Gegenstände ausgesprochenen Grundsätzen, Meinungen, Urtheilen, Lehren u. dgl. auch wir im Wesentlichen durchgehend einverstanden sind*), ja Manches und Vieles darunter uns wahrhaft aus dem Herzen gesprochen ist, — dies zu sagen gehört zwar, nach unseren über den Zweck von Recensionen überhaupt ausgesprochenen Grundsätzen **) nicht wesentlich hierher; doch sagen wir es beiläufig, weil wir es gern sagen und dem Guten überall gern unsern Beifall zollen mögen. — Jedenfalls ist eben dieses uns wenigstens ein Grund mehr, um mit desto grösserem Vergnügen die Pflicht zu erfüllen diejenigen Sänger, welche es lieben, sowohl über die Technik als über die Philosophie ihrer Kunst und damit in Verbindung stehender Fächer, sich zu allgemeineren, höheren und schönen Ansichten zu erheben, das vorliegende Werk als eine Sammlung schöner, geistreicher und gediegen begründeter Ansichten und Lehren, nachdrücklichst zu empfehlen:

Es ist, — mögten wir sagen, — es ist Keiner, der da nicht gar Manches und Vieles aus dem Buche lernen könnte.

---

*) Kleinigkeiten und sonstige Einzelnheiten kommen nicht in Anschlag, wie z. B. dass es auf S. 12 heisst C-schlüssel statt c̄-schlüssel, — G-schlüssel statt g̿-schlüssel; — ferner S. 14 ciscis, disdis u. dgl. statt cisis, disis; — dass S. 38 ein übermässiger Dreiklang als eine Grundharmonie aufgeführt wird; — dass S. 155 der halbtönige Triller der leichtere, der ganztönige der schwierigere genannt und daher empfohlen wird, mit jenem den Anfang zu machen; — dass in der auf S. 221 gelieferten Verteutschung italiänischer Kunstwörter, das Wort Agitato, (zu teutsch bewegt,) durch „Mit leidenschaftlicher Unruhe“ übersetzt wird, — Brioso (lebhaft) durch „Mit rauschender Freude“, — Vigoroso (kräftig) durch „Mit Feuer, mit Eifer“; — dass ebendaselbst Lusignando statt lusingando oder richtiger lusinghevole, — Spirituoso, statt spiritoso, und Soave statt Soavemente steht; — — dergleichen Nebendinge sind freilich kaum werth, sub figura praeteritionis beiläufig erwähnt zu werden.

**) Cäcilia 5. Bd., Heft 17, S. 12.

Das Äussere des Buches, (brochirt 357 Quartseiten, nebst Inhaltverzeichnis,) ist schön und empfehlend.

II.) Weit mehr dem unmittelbar Practischen genähert als das vorstehend besprochene Werk, — ja eigentlich gänzlich nur aufs Practische gerichtet, ist die Singschule des trefflichen *Winter*. In wie ausgezeichnetem Grade dieser Tonmeister insbesondere begabter und in seinen Erfolgen glücklicher Singmeister war, ist bekannt und anerkannt genug, um hier nicht erst noch näher erwähnt werden zu dürfen; und schon darum ist das, was er uns im vorliegenden Werke gegeben, als eine köstliche Hinterlassenschaft des verewigten Meisters zu verehren; und diese Achtung welche dem Werke schon wegen des Namens gebührt, den es an der Stirne trägt, wird es sich auch durch den wirklichen Werth seines Inhaltes bleibend erhalten. —

Es besteht dasselbe aus vier Abtheilungen (273 Seiten gross Quer-Folio.) In der Ersten werden, nach einem Vorwort über die Eigenthümlichkeit und den Werth der Singstimme, kurze gute Lehren für Singlehrer und Singschüler beigebracht, auf welche dann gleich Übungsbeispiele aller Art, in planmässiger Ordnungsfolge, gegeben werden, ohne Zweifel eben dieselben, durch deren Gebrauch der verewigte Meister zu seinen Lebzeiten die ausgezeichneten Schüler und Schülerinnen gebildet hat, welche seinen Ruhm als Gesangbildner so hoch bewährt haben, und welche er uns hier, als theure Reliquie, anvertraut. Hat auch freilich in diesen Übungsbeispielen der alte Skanderbeg uns nur sein Schwerd, und nicht auch zugleich den Arm hinterlassen mit welchem er es zu führen pflegte, so ist es doch wenigstens gewiss ein sehr gutes, sehr erprobtes Schwerd, und auch über die rechte Art es zu führen hinterlässt er uns ja, theils in der, (in teutscher, italiänischer und französischer Sprache) vorangeschickten Anleitung zum Gebrauche der verschiedenen Classen von Übungs-Aufgaben, theils auch in den überall zwischen die Übungsbeispiele eingestreuten Bemerkungen, die practisch schätzbarsten Winke.

Die zweite, dritte und vierte Abtheilung bestehen gleichfalls im Wesentlichen nur aus planmässig und stufenweis geordneten Übungsstücken aller Art, theils mit, theils ohne Textworte — sogenannte Solfeggien.

Man hat mehrfältig über die Frage gestritten, ob überhaupt das Solfeggiren und sogenannte blose Vocalisiren eine mehr, oder minder zweckmässige Lern- oder Lehrübung sei. — Ohne in eine ausführliche Erörterung des Für und Wider einzugehen, glauben wir hier als ausgemacht annehmen zu können, dass, (der höchst achtbaren Autorität Voglers ungeachtet, welcher alle Solfeggien unbedingt als unnütz verwarf) diese Gattung von Übung als eine, durch Befreiung vom Zwange der Consonanten und des Vocalenwechsels vereinfachte Vorübung, wobei der Sänger nur auf den richtigen Ansatz der Stimme, auf die Intonation, das Timbre und die Stärke seines Tons und die Biegsamkeit seiner Kehle zu achten hat, und darum desto ausschliesslicher und genauer auf dies alles wachen kann, dass, sagen wir, eine solche, gewissermasen elementarische Übung nicht anders als wohlthätig wirken könne, sobald sie nur nicht einseitig, nicht ausschliesslich und mit Beiseitsetzung der höchst nothwendigen Aufmerksamkeit und Übung in verständlichem und richtig declamirtem Aussprechen der Worte, angewendet, sondern diesem letzten Zweige eine gleiche Aufmerksamkeit, ebenfalls eigens, gewidmet wird, nachdem erst der Sänger seines Stimmansatzes, seiner Intonation und der Biegsamkeit seiner Kehle gewiss geworden ist, wonächst dann zuletzt Stimmenklang und Text-Aussprache in gleicher Vollendung mit einander verbunden werden können.

Solfeggien der III., IV. erwähnten Art enthalten auch die beiden durch die Überschrift bezeichnete Werkchen, von *Rungenhagen*, und — von *Orlandi*, ersteres, (17 Seiten Quer-Folio) für eine Sopran- oder Tenorstimme, — letzteres aber (3 Bogen Quer-Folio) für drei Sopran-, allenfalls auch wohl Tenorstimmen.

Beide verdienen rühmlich erwähnt zu werden. Fehlt es gleich nicht an ähnlichen, zum Theil ganz ausgezeichnet guten Solfeggien von älteren und neueren Meistern, unter welchen letzteren, neben den vorerwähnten von Winter, auch die von Righini *) und die von Crescentini **) jederzeit höchst ausgezeichnet bleiben werden, und könnten dieselben auch allerdings völlig genügen, um durch das Studium derselben jeder Stimme völlig hinreichenden Stoff zu jeder Art von Ausbildung zu geben, so verdient doch auch in diesem Fache jedes nicht misslungene Weiterstreben freundliche Aufnahme und Ermunterung, und so denn auch die gegenwärtigen Werkchen, welche, Lehrern und Lernenden als allerdings ganz zweckmässig, empfohlen werden können.

Was insbesondere die *Rungenhagen*schen einstimmigen Solfeggien betrifft, so mögte man, neben vielem Rühmenswerthen, doch auch Manches wohl anders wünschen, z. B. den Satz, Seite 4, Tact 7 u. 8, (fig. B des vorstehenden Notenblattes,) lieber so wie bei Bb. — Ähnliche kleine *menda* finden sich auch S. 8, im vorletzten Tacte; S. 9, T. 24 u. 25; S. 13, T. 4, T. 5, T. 7, T. 8, T. 19 u. 21 u. a. m. — Unrund ist auch der fünftactige Periodenbau S. 12, T. 5 — 11, u. dgl. m.

Ueberhaupt wär es auch wohl wünschenswerth, die Verfasser von einstimmigen Solfeggien mögten sich doch die Mühe nehmen, den Singstimmen eine andere Art von Begleitung, als die eines blosen Zifferbasses zu unterlegen. Freilich ist diese Schreibart durch vielgepriesene Antiquität geheiligt, und gibt ein gelehrtes Ansehen; nur aber freylich nicht den geringsten Nutzen. Warum denn die Töne, welche als Begleitung der Singstimme mit der rechten Hand gegriffen werden sollen, nicht mit Noten bezeichnen, die jedermann versteht, warum grade durch Ziffern, die die meisten Singmeister und Meisterinnen

*) Bonn b. Simrock, Leipz. b. Peters.

**) Leipz. b. B. et Härtel, Mainz b. B. Schott.

(und vollends gar Dilettanten und Dilettantinnen) nicht verstehen, und folglich entweder durch fehlerhaftes Ausüben der Ziffer ihrem oder ihrer Schüler Gehöre frühzeitig Gewalt anthun, oder den Bass ohne die durch Ziffer angedeuteten nöthigen Intervalle spielen, welches, da der Satz nicht nach den Regeln des zweistimmigen gearbeitet ist, wieder eben so fehlerhaft, leer und gehörwidrig klingt? — Man wende nicht ein, dass die alte Art wenigstens öconomischer sey, indem dadurch eine eigne Zeile (nämlich die für die rechte Hand des Clavierspielers) erspart werde — denn (wenn ja von dergleichen die Rede sein soll,) wie leicht ist es, die Begleitung so einzurichten, dass sie auf einer Zeile allein geschrieben werden kann; wobey noch der weitere Vortheil gewonnen würde, dass die rechte Hand des Begleitenden oft frey bliebe, um, nach Bedürfniss, dem Scolaren entweder den Tact, oder einzelne Töne anzugeben, oder den ganzen Gesang *all' unisono* mitzuspielen, oder nicht mitzuspielen.

Von dem *Orlandi*schen Vocalizzo gilt alles, was wir von der Nützlichkeit der Rungenhagenschen gesagt, in noch grösserem Umfange. Es enthält sehr angenehmen Stoff, drei Sopran- (auch wohl Tenor-) Stimmen zu gleicher Zeit nützlich zu beschäftigen und sowohl in vielartigen Passagen, als auch im schönen Portament, zu üben und auszubilden. Das Ganze bildet gleichsam eine Sonate für drei Singstimmen mit Begleitung eines Clavierbasses, bestehend aus drei Säzzen: einem ziemlich ausgeführten ersten Allegro, welches allen drei Stimmen Gelegenheit giebt, sich in brillanten Rouladen, Läufen, Sprüngen, Trillern u. s. w. hervorzuthun; — einem Largo, mit schönem, zum Tragen geeignetem Gesange, durchflochten mit einigen Volaten, welche, leicht und zart hingehaucht, sich nicht anders als wunderlieblich ausnehmen können; und einem Final *alla polacca*, welches, bei gefälliger Melodie und

Haltung überhaupt, nicht minder nützlichen Übungsstoff darbietet als die vorhergehenden Stücke.

Kleine Flecken des Satzes, wie z. B. fig. C, wären freilich auch hier um so eher wegzuwünschen, je leichter sie, durch eine etwas veränderte Führung des begleitenden Basses, etwa wie bei fig. Cc, zu vermeiden gewesen wären.

Der Stich ist schön, deutlich und correct. Nur S. 5, T. 7 haben wir einen Stichfehler gefunden, nämlich in der Oberstimme d statt es.

V.) Wie? — rufen beim Anblicke des Tittelblattes des *Rossinischen Gorgheggj* wohl die Leser aus: — Wie? *Maestro Rossini* soll sich dazu herabgelassen haben, ein Werklein zum Behufe des Singunterrichts — leidige Solfeggien, zu schreiben? — Nimmermehr! — und zeigt denn nicht auch schon der, fast mehr als zweideutige Titel: *Gorgheggj*, auf gut teutsch Gurgeleien, — und gar „*Gorgheggj* nach dem neuesten Geschmacke", deutlich genug, dass hier von keinem wirklich von Rossini selbst herausgegebenen Werke die Rede, dass das Ganze vielmehr ohne Zweifel nichts Anderes ist, als eine, von einem Antirossinianer veranstaltete, vielleicht witzige, vielleicht unwitzige Parodie, eine Pseudo-Rossiniade *à la* Pustkuchen oder etwas Ähnliches? —

Wir wollen es nur gestehen, dass auch wir, als uns der Titel des Werkleins zuerst in öffentlichen Ankündigungen zu Gesichte kam, eben solche Erwartung hegten, und deshalb uns bemüheten, die Production zu Gesichte zu kriegen. — Dieselbe liegt nun wirklich vor uns, und wir sehen nun: es ist an dem Werklein wenigstens weder Spass, noch Witz, noch Satyre, Parodie oder etwas dieser Gattung zu finden; sondern es ist eben — wirklich und in der That eine kleine (vier Bogen füllende) Sammlung, bestehend aus Anfangsübungen für Sänger oder Sängerinnen, welchen dann einige ausgeführtere Solfeggien, mit tüchtigen Gorgheggiamenten versehen, angehängt sind, nebst vorangeschick-

tem Gebrauchzettel, in 4 — 5 Zeilen in teutscher und französischer Sprache besagend: man müsse, um die Stimme auszubilden, *pour la rendre agile*, nothwendig diese Übungen jeden Morgen dreimal durchsingen.

So erscheint also das Werklein in der That ernstlich gemeint zu sein, und auch wohl wirklich von Rossini selbst herzurühren, welcher, — bekanntlich kein Honorarverachter, — wohl einige, einmal gelegenheitlich für eine Sängerin hingeschriebene Übungen, einem Verleger zur Herausgabe gegeben haben mag.

Auf diese Art hat nun die Sache freilich das Pikante, was sie zu haben schien, verloren, und so wollen wir denn vom Inhalte des Werkchens nur noch folgendes Wenige sagen, was ihm von Rechtswegen gebührt: nämlich dass die Übungen an sich selbst wirklich empfehlenswerth sind, sowohl die leichtesten und leichteren für Mindergeübte, als überhaupt sämmtliche auch für Geübte und vorzüglich für schon sehr Geübte, welche darin immer manche Aufgabe finden, an welche sie ihre ganze Kehlfertigkeit werden zu setzen haben. Das Äussere der Ausgabe ist schön, wie das fast aller Schlesingerschen Verlagartikel.

VI. Als *Pagliazzo* mit dem Schulmeisters-Bakel, läuft neben den vorerwähnten ehrenwerthen Herren, der lustige Tyroler *Waldinger* einher, statt mit saftreichen Limonien, Apfelsinen und Feigen, echtem Theriak, gems- und hundsledernen Tyroler Handschuhen, u. dgl. dermal mit der allerschulgerechtesten Anleitung zum beliebten Jodelei hausirend. — Als Probestück seiner Lehrmethode möge hier eines dieser Übungsstücke, und zwar die besonders charakteristische Nummer *II.*) den Lesern als *Curiosum* mitgetheilt sein. Dasselbe Stück *II A,*) erscheint demnächst, als *II B,*) zum Behufe einer Baryton- oder „*medió alto*"-Stimme, um eine Terz höher ins *E*-dur transponirt, und dann auch noch, als *II C,*) wiederum eine Terz höher, in *G*-dur, für Sopran oder Tenor. Auf gleiche Weise erscheint auch jede der beiden anderen Num-

mern in drei verschiedenen Lagen, um jede Art von Singstimme des Genusses theilhaftig werden zu lassen. — Die untergelegten Artikulationen dieser zwei Stücke heissen:

Le rödlita rödliti jödlito jödlitüd rodlia jödlüdi-tiüebaire. Loira u. s. w.; — und *Liuracleo roi tiu eiteo roi* u. s. w. u. s. w.

und um die ganze Sache mit sachgemässer Gründlichkeit abzuhandeln, ist dem Werkchen eine Vorbemerkung vorangeschickt, folgenden gar ernstlichen Inhaltes:

„Um gut zu jodeln, ist eine zweckmässige Solmisa-„tion unumgänglich nothwendig, daher die genaue „Aussprache des untergelegten Textes zu befolgen an-„gerathen wird, indem ein Jeder nach der überein-„stimmenden Individualität der Kehle eine beliebige „Mannigfaltigkeit im Jodeln anwenden kann, jedoch „darf in der Melodie keine Änderung statt finden."

Auf dem Titelblatte geben die Verleger dem Publicum eigens die beruhigende Versicherung, dass das Werk nicht nur ihr wahres Verlageigenthum, sondern die Auflage auch aufs Gewissenhafteste „nach dem Original-Manuscripte" des Tonsetzers gemacht worden sei.

D. Red.

Solfeos nuevos, para ensenar el canto segun el gusto moderno, por los mejores autores para el uso de los Conservatorios de Francia y de Italia, seguidos de Vocalizaciones compuestas por *Rossini*.

Precio: 6 Pesos fuertes. Se halla de venta en Barcelona en el Almacen de Musica e Instrumentos del Sr. Gambaro plaza de la Cucurulla, casa Nro 8, 2do piso: en Cadiz en el de Moya en Sevilia en el de Palatin: en Madrid en los de Wirmbs Mintegui y de Hermoso: en Bilbao en la Libreria de Gracia: en Burgos en la de Villanuera: en Malaga en la de José Cano: y en Granada en casa del Sr. D. Juan De Dios Lopez.

Im Augenblicke wo die vorstehende Anzeige der Rossinischen *Gorgheggj* bereits gedruckt ist, wird uns auch das durch die obige Überschrift bezeichnete Werk, aus

dem Lande der politischen Stürme, von woher wir eher ganz andere Dinge als grade neue Gesangschulen zu erhalten erwarten sollten, zur Anzeige zugesendet, (Neue Solfeggien um im modernen Geschmacke singen zu lernen, von den grössten Tonsetzern, zum Gebrauche der Conservatorien Frankreichs und Italiens, nebst Vocalizzen von *Rossini.*) — Es ist eben eine starke, 133 Folioseiten füllende Sammlung von Vocalizzen und Solfeggien von verschiedenen Meistern: erst einige Anfangs-Übungen, dann 24 *Solfeos compuestos por Zingarelli*, 36 ähnliche von *Aprile*, sodann die erwähnten *Vocalizaciones* und *Solfeos compuestos por Rossini*, und zuletzt 6 *Vocalizaciones por Catrufo;* — unter welchen Meistern jedoch nur allein *Maestro Rossini's* Name auf dem Titelblatte prangt. — Zeichen der Zeit! —

Vorangeschickt sind einige Principien von Noten, Tact, Tonarten, u. s. w. u. s. w., und zwar so unvollständig und zugleich so übervollständig, wie wir dies auch in unseren teutschen und nachbarlichen Singschulen zu finden gewohnt sind; denn auch hier, grade wie dort, findet man, neben der dürftigsten Unvollständigkeit der zum Gesangunterricht wesentlich gehörigen Theoreme und Erklärungen, doch auch wieder eine Menge Dinge die doch auch nicht von Ferne dahin gehören, wie z. B. über die Art wie die Noten für Orgel, für Violoncell, für Violon, Fagott, Clarinett, wie für Posaune geschrieben werden, (Seite 3, Col. 2,) u. dgl. m.

Da übrigens eine ausführlichere Beachtung des hispanischen Werkes für unsere teutschen Leser von zu wenigem Interesse sein mögte, so halten wir uns nicht länger bei demselben auf, und wünschen nur, es möge in seinem Vaterlande, mit anderen Künsten des Friedens, doch bald den gedeihlichsten friedlichen Boden finden.

D. Rd.

Fünf Gedichte von C. Streckfuss, in Musik gesetzt und dem Dichter zugeeignet von *C. F. Rungenhagen*. Sechstes Heft der Lieder.

Berlin bei T. Trautwein. Pr. 12 Gr.

Unter der Masse von schnöden Liedercompositionen, welche verlaglustige Componisten und Verleger mit jeder Messe so überreichlich zu Tage fördern pflegen, dass man beinahe die Lust verlieren mögte, die täglich anströmende wässerige Flut zu durchwühlen, um nur selten einmal ein Paar Goldkörner daraus hervor zu fischen, — erscheint die vorliegende Sammlung von Liedern für Eine Singstimme mit Pianofortebegleitung allerdings ausgezeichnet durch verständige Auffassung sinniger Texte, glückliche und überall wohlklingende Melodie, und durchaus anmuthige Haltung des Ganzen. Wir halten uns daher verpflichtet, das vorliegende Werkchen den Freunden dieser Gattung zu empfehlen. *D. Red.*

I. Tre Conzonette, col' accompagnemento di Pianoforte, composte da *Guglielmo Mangold*. Op. 6, Nr. 1.

II. Tre Duettini per due Soprani, col' acc. (wie oben) da *Guglielmo Mangold*. Op. 6, Nr. 2.

Magonza, presso B. Schott figlj, editori di Musica di S. A. R. il gran Duca d'Assia. Nr. I, 36 kr., Nr. II, 48 kr.

Kleinigkeiten aus der Feder eines Mannes, der sich bereits in Grösserem als trefflich bewährt hat, *) dem es aber in den vorliegenden kleinen Werkchen nicht um grosse Dinge, sondern nur um Conzonetten und Duette

---

*) Einer grossen Oper (Merope) dieses unsers trefflichen hiesigen Hofcapellmeisters (eines würdigen Zöglings Cherubini's und Spontini's,) ist in der Cäcilia nur darum nicht mit gebührendem Lobe erwähnt worden, weil zur Zeit als jene auf die hiesige Hof-Operubühne gebracht wurde, diese noch nicht ins Leben getreten war. d. Rd.

leichten italischen Styles gilt; und so erhalten denn die Liebhaberinnen anspruchloser und, bei schönem Vortrag doch sehr gefälliger Gesangstücke, in den vorliegenden Werkchen grade was sie wünschen.

d. Rd.

Le Maçon, Opéra en trois actes, par *D. F. E. Auber*. Der Maurer, vollständiger Clavierauszug von *C. F. Ebers*, mit französischem und deutschem Texte.

Berlin bei Fr. Laue. Pr. 4 1/2 Rthlr.

Ein recht gut gemachter Clavierauszug einer hübschen Oper, welche auch namentlich viele zum Singen am Clavier recht geeignete Arien, Arietten, Duette, Terzette und Quintette enthält, und daher in gesellschaftlichen Kreisen manchen freundlichen Genuss gewähren wird; wobei wir übrigens empfehlen mögten, doch ja, überall wo es anders thunlich ist, den französischen Text lieber als den deutschen zu gebrauchen, durch welchen, wie bei jeder Übersetzung dieser Art, vorzüglich aber bei einer französischen Conversations-Oper wie diese, natürlicherweise allemal gar Manches verloren gehen muss; weshalb denn die Verlaghandlung insbesondere auch dafür Dank verdient, dass sie den französischen Text nicht unterdrückt, sondern ihn, nach Gebühr, sogar oben an gesetzt hat.

Die Auflage, 171 Seiten Querfolio, ist correct und gut ins Auge fallend.

GW.

I. **Libera**, welches bei **Beethovens Leichen-Begängnisse**, vor der Einsetzung des entseelten Körpers, am 29. März 1827, von dem Sängerchor, welcher den Leichenzug begleitete, gesungen worden ist; componirt und zum obigen Gebrauche eingerichtet von *Ignaz* Ritter *von Seyfried.*

II. **Trauergesang** (Miserere,) bei **Beethovens Leichenbegängnisse**, vierstimmiger Männerchor, mit willkürlicher Begleitung von vier Posaunen oder des Pianoforte; aus Beethovens Manuscripte zu dem obigen Gebrauche mit Text eingerichtet von *Ignaz* Ritter *von Seyfried.*

III. **Beethovens Begräbnis**, Gedicht von Jeitteles; nach einer Composition des Verewigten „Marcia funebre sulla morte d'un Eroe" für 4 Singstimmnn, mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von *Ignaz* Ritter *von Seyfried.*

IV. **Elegischer Gesang**, für 4 Singstimmen, mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Violoncello, oder des Pianoforte, von *Ludw. van Beethoven*, 118tes Werk.

Partitur, Gesang und Begleitungsstimmen. Pr. 1 fl. 15 kr. (20 gr.).
Sämmtlich: Wien, bei Tobias Haslinger.

Die Anzeige dieser vier Kunsterscheinungen tritt nicht in dem gewöhnlichen Gewande der **Kritik** auf, — sie zeigt sich im Gewande der **Trauer** um einen grossen, unvergesslichen Genius der Kunst.

Wer möchte nicht einstimmen in die Trauertöne, die an dem Grabe des Vortrefflichen erklangen? wer nicht mitweinen die Thräne, die dem Auge seiner Freunde und Verehrer entquoll? O, wäre es allen denen, die von dem hohen Geiste seiner Tondichtungen durchdrungen sind, vergönnt, in **einem** Chore ihre Gefühle zu singen, ihre Gebete zu dem Himmel zu schicken, für den, der ihnen die schönsten und heiligsten Empfindungen aufgeschlossen hat!

Dank, herzlicher Dank sei den trefflichen Männern gebracht, die, als würdige Vertreter der Kunstwelt,

den Sarg unsers unsterblichen Beethoven begleitet, seiner sterblichen Hülle die letzte Weihe gebracht haben! Erquickend für das wunde Herz ist es, einen solchen Verein von Künstlern um das Grab des Vorangegangenen versammelt zu erblicken, und an deren Spitze die Namen eines Eybler, Seyfried, Hummel, Kreuzer, Weigl, Gänsbacher, Gyrowetz, Würfel und vieler anderer, auf welche der deutsche Parnass stolz sein darf. — Aber besondere Anerkennung verdient die Zartheit, womit dieser Verein die Trauerfeier begangen, nur die von dem Verstorbenen selbst geschaffenen Töne würdig geachtet hat, Ihm folgend, in eine bessere Welt hinüberzuklingen.

So finden wir an den angekündigten Musikstücken die mehr als gewöhnliche Theilnahme — die Theilnahme des Herzens, Beethoven in seinen eigenen Schöpfungen zu feiern. Wer erkennt nicht mit Willkommen darunter (in Num. III) den Trauermarsch aus seiner *Sinfonia eroica*? und wo wäre diesem Tonstücke, das auf den Tod eines grossen Mannes gedichtet ist, eine würdigere Empfindung zu unterlegen, als die Trauer um den Dichter solcher Töne?

Würdig schliesst sich an die Ankündigung dieser drei Tonstücke, die der Trauerfeier Beethovens unmittelbar angehören, die Anzeige des vierten (Num. IV), eines elegischen Gesanges, mit welchem der Verklärte selbst das Hinscheiden eines Freundes besingt:

„Sanft wie du lebtest, hast du vollendet, — zu heilig für den Schmerz, —
Kein Auge wein ob des himmlischen Geistes Heimkehr!"

Mit der eigenen Vorempfindung dieser Heimkehr, mit dem düsteren Blicke in dieses Erdenleben, zeigt sich uns das Bild des Verklärten vor diesem Hefte.

Tief ist sein Bild unserm Herzen eingeprägt, und unauslöschlich sind seine Werke denen, welche Ihm sie nachzuempfinden vermögen!! *G. v. Weiler.*

M u s i k.

Von Jean Paul Fr. Richter.

Wir haben im 5. Bande der Cäcilia, (Heft 19, S. 227 flgg. **Jean Paul Fr. Richters musikalischen Stammbaum und frühste Bildung zur Tonkunst** nach dem ersten Heftchen „Wahrheit aus Jean Pauls Leben" dargestellt. Als Anhang zu jenem Artikel möge nachstehend auch dasjenige unsern Lesern vor Augen gelegt werden, was uns in dem mitterweile erschienenen zweiten Heftchen, als in des allgeliebten Dichters Nachlasse vorgefundene niedergeschriebene Bemerkungen über Musik, mitgetheilt wird.

Wir lassen diesmal das Ganze nachstehend völlig wörtlich und unabgekürzt hier abdrucken.

Wenn mich eine Empfindung ergreift, dass ich sie darstellen will: so dringt sie nicht nach Worten, sondern nach Tönen, und ich will auf dem Klavier sie aussprechen.

Alles ist bei mir Tönen nicht Schauen, wenn ich stark getrunken; ich höre mich oder das Innere ewig; und denke klar darüber.

Nov. 1807. Die Töne, die mir in und vor dem Schlaf kommen, oder sonst in der Poesie, sind keine von irgend einem Instrument — höchstens Gesang — aber desto ergreifender wie ein Extract aus allen Tönen und Instrumenten. — Indess sinds jene, die plötzlich auf Instrumenten oder Kehlen höher hinaufgingen und die Seele und das Leben erregten, aber ich könnte nicht sagen, ob sie gesungen oder gespielt würden; nur mein altes Inneres hebt sich empor, das alte Land

der Vergangenheit und Zukunft ist fast da [und ich sehne mich wieder. — (Denn sogar das Sehnen hört hienieden oft auf.)

April 1808. Einen ganzen Tag könnt' ich fortphantasieren, sowohl poetisch als musikalisch, und gerade in diesem langen (Phantasieren) hör' ich erst jeden Ton recht rein.

Sobald ich bei dem Erfinden am Klavier etc. ins Weinen komme, ist es mit dem Erfinden vorbei und nur das Empfinden befiehlt.

Nichts erschöpft und rührt mich mehr als das Phantasieren auf dem Klavier; — Ich könnte mich todt phantasieren. — Alle untergesunknen Gefühle und Geister steigen herauf — meine Hand und mein Auge und Herz wissen keine Gränze; — endlich schliess' ich, mit einigen ewig wiederkehrenden aber zu allmächtigen Tönen. — Man kann wol satt werden, Musik zu hören, aber nicht zu machen; und jeder Musiker könnte sich wie eine Nachtigall todt schmettern.

Ich singe Töne ohne Sinn und doch weine ich dabei und lege doch ihnen keine Empfindung unter —; so wirkt also die Musik durch das Allgemeinste. — Je längeres Spielen, desto tiefer hör' ich die Töne in mich hinein. — Und die auflösende Zerstörung ist dieselbe. Sogar das Singen macht wenig.

Wenn ich lange phantasiere musikalisch: so zersetz ich mich zu den heftigsten Thränen ohne an etwas Bestimmtes oder gar Trübes zu denken. — Das Tönen schneidet immer tiefer und heller ins Ohr und Herz ein. — Thränen sind überhaupt mein stärkster, aber schwächendster Rausch.

1815. Die Gewalt der Blasetöne (z. B. heute den 19. October bei der russischen Abendmusik vor des Generals Hause) nimmt jährlich bei mir zu, indess ich ihnen doch keinen Stoff wie etwa sonst unterlege. Ich weine, schluchze, kann kaum Athem holen — und denke schlechterdings an keinen Gegenstand, wenigstens nicht an mich, an Vergangenheit oder Zukunft. — Stärker wird alles durch eine allgemeine Idee freilich, z. B. Anschauen des Himmels — die Erbärmlichkeit des Anschauens eigener Zustände kommt mir nicht. — Auch dauert die Nachwirkung bei mir lange, vollends die körperliche Schwächung.

Oktober 1820. Immer mehr bild' ich in mir die Musik hinauf, indess ich um mich her keine gute höre, aber eine bessere fodere. In mir nimmt jährlich das Zerfliessen zu bei Musik und Dichtkunst und Liebe; warum aber oder wie bei meinen Jahren?

Fragmente

von

Franz Horn *).

Es ist ein altes Wort, dass singen noch besser ist als beten, wobei wir jedoch hinzu denken wollen, dass jedes ächte Gebet auch Gesang ist, und zwar ein solcher, der wie Weihrauchduft vom reinen Altar des Herzens zum Himmel aufsteigt.

Die grossen deutschen geistlichen Liederdichter des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts haben fast immer dafür gesorgt, dass ihre Lieder durchaus sangbar waren, d. h. dass sie für die innere Anschauung die Musik gleichsam mitbrachten, oder vielmehr: sie haben nicht dafür gesorgt, sondern es hat sich als nothwendig „so begeben", wie sich alle Jahr, bei guten Bäumen, Blüthen und Früchte zur gehörigen Zeit einfinden. Es sei genug, hier nur an Lieder wie „Eine feste Burg ist unser Gott", und die Gerhardischen „Befiehl du deine Wege", „Ist Gott für mich, so trete gleich alles wider mich", zu erinnern, um durch die blosse Hindeutung darzuthun, dass wir hier mit wahrhaft musikalischen Dichtern zu thun haben.

Was im achtzehnten Jahrhundert für das deutsche Kirchenlied gethan ist durch Klopstock, Gellert u. s. w. wer könnte und möchte es verkennen? dennoch dürfte vielleicht selbst bei einzelnen

*) *Cäcilia* 5. Bd. S. 5 und 2. Bd. S. 241.

Gedichten dieser Männer die innere Musik nicht so rein erscheinen als bei Luther, Flamming und Gerhard, weshalb die äussere Musik sich zuweilen nur ihnen nähern, nicht aber völlig mit ihnen sich vereinigen kann. Eben so wenig sollen andere bedeutsame Liederdichter des genannten Jahrhunderts übersehen werden; nur möchte doch immer die Vergleichung mit der Vergangenheit kein ganz erfreuliches Resultat bieten. Die Nachahmer wurden immer einseitig verständiger, nüchterner, schläfriger, kälter; und aus Furcht vor aller Schwärmerei und Mystik — jede Furcht aber setzt Unsicherheit und Armuth voraus, — legten sie sich auf das Dünn-Klare und Seichte. Sie dankten in ihren Liedern Gott, dass er Getreide und Obst, und gelegentlich auch Empfindung, Verstand und Vernunft gegeben, so dass man begreifen, urtheilen und schliessen und mit den vier Kategorien in das Reine kommen könne. Dafür sollen wir allerdings nicht blos Sonntags, sondern täglich, nicht blos danken, sondern uns des Dankes still bewusst sein; aber in Liedern nimmt sich dergleichen nicht sonderlich aus, und die Musik vollends kann mit der Erwägung, dass wir unsere Gedanken „trennen und verbinden“ u. s. w. können, (woran ohnehin noch niemand gezweifelt hat) gar nichts anfangen: eben so wenig als eine Gotterfüllte Seele, die sich erbauen will, mit einer Predigt nichts zu schaffen hat, in der etwa von dem Nutzen neuer Anpflanzungen von Obstbäumen, Zweckmässigkeit der Kuhpockenimpfung und Zuträglichkeit des Spazierengehens (das besonders

für Schriftsteller nicht genug zu empfehlen ist) in wohlgeputzten Phrasen gehandelt wird.

Diese Zeit der religiösen Dürre ist indessen seit etwa einem Vierteljahrhunderte wenn auch nicht vorübergegangen, doch wenigstens hie und da im Abschiednehmen. Wir wissen, wie manche grosse Aufforderung von aussen dazu mitgewirkt hat; aber wir wollen nicht vergessen, dass hier auch unsere Urväter, Väter und einige edle Zeitgenossen durch manche herrliche geistliche Musik mitwirkten. Die matte Ausklärung (von ächter Aufklärung ist hier natürlich nicht die Rede) hatte sich doch immer nur an den alten kräftigen Text gewagt, und statt dessen neues laues Honigwasser gegeben; doch die Musik stehen lassen, die darin freilich im Verhältniss zu dem neuen Text fast mit tragischer Ironie ertönte, so dass wohl gar Einige sie nicht mehr hören wollten, denen jedoch stets andere singend widerstanden. — Wollt ihr einen Beleg zur Charakteristik jener Zeit im Allgemeinen, so sei es folgender: Im Jahre 1796 gelangte ein bekannter achtungswerther deutscher Gelehrter in den Besitz mehrer ungedruckten Predigten Luthers, des Doctors aller Doctoren und Nichtdoctoren, des Gottinnigen Führers der seit seiner Zeit verflossenen Jahrhunderte. Sehr natürlich war jener Gelehrte über den Fund hoch erfreut, er wollte die Schrift schnell drucken lassen; fand aber — es ist wirklich eine wahre Geschichte, die ich erzähle — keinen Verleger dazu. Wie anders war

es im Jahr 1817, wo jene Predigten gedruckt wurden und fast jeder sich geehrt fühlte, von neuem Luthers Worte vernehmen zu können.

Stand es nun jemals bei uns so schlimm in Beziehung auf ächt geistliche Musik? — Wir dürfen es verneinen. Die geistlichen Gedichte der bessern Art hatte man sich grösstentheils nehmen lassen; aber eine ächte geistliche Musik hörte man wenigstens am Charfreitage oder an den vom Staate verordneten Busstagen gar gern, und wenn ja einmal Jemand bei Mozarts Requiem, Haydns sieben Worten am Kreuz u. s. w. über Langeweile klagte die er natürlich schon mitbrachte, so hatte das nicht viel auf sich. Seitdem ist es noch vielseitiger geworden, und der in so manchen Gegenden Deutschlands früherhin fast unbekannte Händelsche Messias und Samson haben, mit grossartiger Gediegenheit und einfacher Herrlichkeit, die Wolken von neuem durchbrochen.

Nur die deutschen Dichter im Allgemeinen sind in dieser Rücksicht ein wenig zurückgeblieben, und einzelne köstliche Ausnahmen können den innigen Wunsch nicht nur nicht verhindern, sondern sie theilen ihn gewiss sehr lebhaft: „Möge uns der Himmel bald einmal wieder einen Paul Flamming und Paul Gerhard schenken!“ Der ächten Musiker, die ihnen würdig zur Seite ständen, würden sich gewiss einige finden, denn — sie sind schon vorhanden.

Vor einiger Zeit äusserte eine französische Zeitung, bei Gelegenheit der Aufführung des Weberschen Freischützen, der dem Redacteur noch immer nicht bequem genug einging, unverhohlen eine Sehnsucht nach jenen glücklichen „musikalischen Phrasen" die sich dem „Gedächtniss leicht einprägen" u. s. w. — Wir loben den Mann aufrichtig, denn er ist doch wenigstens ehrlich, und während so manche Phrasensehnsüchtige dieses Gefühl mit Phrasen verhüllen, spricht er es offenherzig aus, muthig hoffend, es werde an Beistimmung nicht fehlen. — Die ganze Sache ist auch sehr leicht zu begreifen, denn da sich viele Tausende, unter denen es recht bewährte Leute giebt, in der Poesie nur nach tönenden Redensarten und herzlosem Wortgeklingel umsehen, so kann es nicht fehlen, dass im Verhältnis zur Musik derselbe Fall eintritt.

Ich kann nicht hinzusetzen: „man lasse das gut sein", denn was nicht gut ist, kann nicht gut gelassen werden. Nur wolle man aufhören sich darüber zu verwundern. Denn dass die böse Saat, (d. h. hier: herzlose Principien über die Theorie der Kunst überhaupt) böse Früchte trägt, und z. B. solche und ähnliche Urtheile veranlasst, ist freilich traurig, aber auch nothwendig, und der Nothwendigkeit lässt sich nichts abdingen.

Kurze Notizen.

In Wien veranstaltet ein achtungswerther Kunstfreund, Herr J. A. Schlosser, eine ausführliche Biographie Mozarts mit einem Portrait und einer lithographirten Handschrift des Verewigten, — und zugleich auch eine Biographie van-Beethovens, verbunden mit Urtheilen über seine Werke und mit einem Porträte, nebst einem lithographirten Briefe des Meisters. Durch den Ertrag des ersten Werkes bezweckt er die Errichtung eines Monumentes für Mozart selbst, durch den Ertrag des letztern aber die eines Denkmals für Beethovens Lehrer, J. Haydn zu begründen.

Vom verdienstvollen Director Dr. Heinroth in Göttingen steht nächstens eine für die Verbreitung zweckmässigen Unterrichtes sehr vielversprechende Schrift zu erwarten, unter dem Titel: Kurze Anleitung das Clavier- oder Pianofortespielen zu lehren, besonders für Hauslehrer oder für Lehrer in kleinen Städten und auf dem Lande geschrieben. — Nach den glücklichen Erfolgen, welche diesem Kunstgelehrten schon während seines Wirkens an der Göttinger hohen Schule zu Theil geworden sind, und namentlich auch nach der höchst erfolgreichen Aufnahm welche seine Anleitung nach Noten leichter und geschwinder als nach Ziffern singen zu lehren an vielen Orten, besonders im Hannöverschen, gefunden und die leidige Ziffernschrift glücklich durch die That verdrängt hat, — dürfen wir auch von dem hier bevorstehenden Schriftchen uns etwas höchst Nutzenbringendes versprechen.

Der verdienstvolle Chordirektor Markwort, (Verfasser der Schrift Gesang-, Ton- und Rede-Vortraglehre, Darmstadt und Mainz, 1827,) besitzt das Original-Manuscript einer kleinen deutschen Oper von Vogler, aus des Meisters bester Zeit, deren Text Hr. Markwort auf sehr zweckmässige Art ziemlich umgearbeitet hat, und so das köstliche Werk bald dem Publicum vorzulegen gedenkt. Etwas Näheres darüber gedenken wir in einem unserer nächsten Blätter mitzutheilen.

Auch München — und auch Offenbach a. M., haben jetzt seit kurzem jedes seine musikalische Zeitung. Redacteur der ersteren ist Herr Doctor Stöpel, der letzteren aber Herr Pfarrer Spiess. Letztere liefert fleissig Artikel aus der Cäcilia, (Rellstabs Schilderung C. M. v. Webers, — Heinroth's Abhandlung über musikalische Noten- und Ziffernschrift;) doch, zu ihrer Ehre sei's gesagt, unter ausdrücklicher Erwähnung, dass sie von daher nachgedruckt sind, wodurch die Autoren und die Redaction der Cäcilia sich etwa geschmeichelt fühlen mögen, die Verlaghandlung aber sich wenigstens nicht pecuniär begünstigt achten wird. — Von dem erwähnten Artikel über C. M. v. Weber, und von den als Zugabe dazu gelieferten Briefen Webers an einen Freund haben auch die Dres-

dner Morgenzeitung v. 9. Oct., und (beinah gleichzeitig, aber ausführlicher) das Journal für Literatur, Kunst etc., Auszüge, letzteres auch von v. Weilers Anzeige des cherubinischen Requiem, geliefert. Von solchen hochgeachteten Blättern also benutzt zu werden, mag die Cäcilia immerhin als ihr zur Ehre gereichend ansehen, und sich leicht trösten, dass andere Schwestern dies Schiksal so wenig mit ihr theilen.

Die in unsern Blättern schon früher erwähnte, von dem geistreichen M. Fétis in Paris herausgegebene musikalische Wochenschrift Revue musicale, wird jetzt in Brussel nachgedruckt; und zugleich geht man damit um, auch die Cäcilia als französisches Journal nachzudrucken.

Gfr. Webers Theorie der Tonsetzkunst ist in Leydn ins Holländische übersetzt unter der Presse, und eine französische Übersetzung ist in Brüssel in Arbeit. — Herr Lehrer Georgi in Langensalza wird einen Auszug des Buches herausgeben.

Unser vielberühmter Ferdinand Ries, jetzt in Frankfurt im Schatten seiner Englischen oder vielmehr Europäischen Lorbeern rastend, doch keineswegs müssig ruhend, hat eine neue grosse Oper, mit schönem Texte von Dr. Georg Döring, beendigt, von der wir, theils schon unbesehens, theils aber auch nach einigen uns bekannt gewordenen Nummern, etwas sehr Ausgezeichnetes erwarten.

Eine Betrachtung

über den heutigen Zustand der deutschen Oper,

angeknüpft

an Nurmahal von Spontini und Oberon von Weber

von

A. B. Marx.

Einleitung.

Nie hat sich wohl das musikalische Drama in Deutschland einer so ausgebreiteten und thätigen Theilnahme zu erfreuen gehabt, als in unsern Tagen. Waren ihm ehedem nur die Hofbühnen der reichsten Residenzstädte, und vornehmlich nur in einer gewissen Zeit des Jahres, geëffnet, so beherrscht es jetzt ohne Ausnahme und Unterbrechung alle Theater, von den fürstlichen bis zu den kleinsten Provinzialbühnen hinab. Keines glaubt, ohne Oper, ja ohne alle Gattungen der Oper, bestehen zu können; nur sie ist zum Schmuck festlicher Tage ausersehen, nur ihr wird jeder Aufwand, jede Mühe, alle Zeit und Sorgfalt unabgewogen gespendet, nur von ihr erwartet man noch ausgebreitete und entschiedene Wirkung auf das Publikum, nur von ihrem Erfolge sieht man den Kassenzustand für abhängig an. Ja, ihre Herrschaft dehnt sich von den Theatern über das ganze Musikwesen aus, nirgends sichtbarer, als bei den

Konzertisten und Gesangdilettanten, die nicht leicht für andere als Opernmusik zu gewinnen sind.

Bei so grossem äussern Erfolg, ist man wohl veranlasst, nach dem innern, nach der Wirkung auf Geist und Gemüth, zu fragen; und da muss es im ersten Augenblick auffallen, diese Wirkung verhältnissmässig so gering zu finden. Kann man nachweisen — darf man glauben, dass die heutige Oper einen erheblichen Einfluss auf Geistesvermögen, Bildung, Beglückung der Menschen gewonnen? — Wenn nicht äussere Spuren, müsste doch der Inhalt der neuen Kunstwerke davon Kunde geben! — Wir dürfen uns aber einer so umfassenden Erörterung enthalten; die Unentschiedenheit, mit der das Publikum von einer Opernklasse zur andern, unter den heterogensten, ja widersprechendsten Erscheinungen herumirrt, fast ohne die Verschiedenheit gewahr zu werden — die unverkennbare Gleichgültigkeit, mit der man Gluck und Mozart um Auber und Boieldieu, sie um Beethoven und Spohr, diese um Spontini oder Rossini, Merkadante oder Weber verlässt und vergisst *), beweisen zur Genüge,

*) Man schmeichelt sich dabei oft mit dem Ruhm der Vielseitigkeit. Diese erwünschteste Eigenschaft scheint mir aber nur dem zuzugestehen, der viele Gegenstände wirklich erkannt, ergründet hat; und von der Oberflächlichkeit, mit der man viel Verschiedenes zusammengreift, ohne Erkenntniss und Unterscheidung des Einzelnen, wie Tag und Nacht unterschieden. *Anm. d. Verf.*

dass keiner dieser Künstler wahre, vollgültige Anerkennung seines Wesens errungen hat. Diese Gleichgültigkeit des Publikums hat sich auf eine wahrhaft beunruhigende Weise über Ausübende und Urtheilende verbreitet. Der Mehrzahl unserer Operisten gilt es im Grunde gleichviel, was sie vorzustellen und zu singen haben. Sie werden insgesamt dieser Behauptung widersprechen und zu »dem göttlichen Mozart und dem grossen Gluck« schwören, denselben Abend aber Aubers Maurer und Rossini's Elster, mit gleicher Erhebung wie Ephigenia und Fidelio, geben, und um die neueste Narrheit von Merkadante oder Panseron »den göttlichen Mozart und den grossen Gluck« unter das Pult werfen. Die Berichterstatter in unsern Zeitschriften, die ja, auf die Bürgschaft ihrer Anonymität, sämtlich Richter über Tonkunst sind, scheinen gar vergessen zu haben, dass es Kompositionen gibt; sie werden eher einen Bogen über den Triller der Katalani und den Schnupfen der Sonntag zusammenbringen, als eine Zeile über irgend eine Oper — wenn man die sterectypen Redensarten von »göttlich, allerliebst, tief, ansprechend« u. s. w. ungerechnet lassen darf.

Traurig, wenn dies ein Zeichen von allgemeinem Verfall wäre! So ist es jedoch nicht. Die Geschichte aller Künste lehrt uns, dass diese, als Theil des geistigen Volkslebens, nie anders, als mit dem Volke, selbst gesunken sind; es bezeugen und bürgen aber die Befreiungskriege, das Steigen geistiger Thätigkeit und Kraft, das gedeihliche

Fortschreiten staatlicher Bildung und bürgerlicher Freiheit, dass unser Vaterland höherm Wachsthum und schönerer Blüte entgegensieht. Auch keine Periode einer Kunst schloss sich, ohne ihre Aufgabe gelöset zu haben; unsere Zeit hat die Lösung der ihr Obliegenden, die Vollendung der deutschen Oper, kaum begonnen *). Noch gehören die Werke unserer grössten Meister nicht einmal zum reinen deutschen Besitzthum: unser erster grosser Opernkomponist, Händel, steht, nach Sprache und Form, zu den Italienern; Gluck (ohne Nachfolger, obwohl nicht ohne Nachahmer in Deutschland), zu den Franzosen; Mozarts grösste Opern, Figaro und Don Juan, sind, der Idee, dem Gegenstand und der Sprache nach, ausländisch. Man muss Glucks Idee von Oper (der seine Ausführung nur im Einzelnen vollkommen entsprechen können) — Händels, oder gar Sebastian Bachs unwiderstehliche Sprache — Mozarts Verknüpfung und Gruppirung verschiedener Karaktere in einer Scene — Beethovens Beseelung der Instrumentenwelt — man muss die jetzt erst freier sich öffnende Uebersicht über die verschiedenen Künste, ihr Verhältniss, ihre Wechselwirkung — die höhere Durchleuchtung der Weltanschauung in Mythe und Geschichte — das befreite und erhöhte Leben in unserm Volke — alles das muss man miteinander erwägen: um von zuversichtli-

---

*) Vergl. Nro. 1. S. 3 u. 4 der Berl. allg. mus. Ztg. von 1827. *Anm. d. Verf.*

cher Erwartung eines höhern Zustandes erfüllt und begeistert zu werden.

Um es denn geradehin auszusprechen: wir befinden uns in einer jener Zwischenperioden, die sich stets zwischen Einem grossen, genialen Fortschritt, und einem folgenden, darstellen, in denen theils das vom Genie Hervorgerufene weiter verbreitet, theils einem neuen genialen Fortschritte nach einzelnen Seiten hin vorgearbeitet wird. Nach Sebastian Bach und Händel, sahen wir Graun, Schulz, Emanuel Bach, Hiller, Dittersdorf und Andere, das Alte fortführen, das später durch Haydn und Mozart Vollendete vorbereiten. So haben unter uns Pär, Winter, Weigl und Mehre Mozarts Bahn zu erweitern und zu benutzen gesucht und Andere finden ihr edles künstlerisches Streben, wenn auch nicht durch erreichte Vollendung, doch durch die That achtungswerthester und dankenswerthester Vorbereitung belohnt; belohnt, sage ich, da der rechte Künstler nicht dem Erfolg fröhnt, sondern der innern Gottesstimme gehorcht, seine Befriedigung nicht nach dem Maass des Ausganges, sondern nach der Treue des Dienstes misst.

Spontini und Weber sind es, die sich hier vor Allen unserm Blicke darstellen, gleich dem Morgenstern einen neuen Tag verkündend. Die Bewunderung der Zeitgenossen ist ihr geringerer, die sicher bevorstehende Vollendung dessen, wonach sie gestrebt, was sie vorbereitet haben, ist der wahre Lohn ihrer That. Ihr Ruhm wird mit ihrer That bestehen; getreue Herolde und Wäch-

ter desselben werden sich aber die erweisen, die sie wahrhaft erkannt und von dem Erkannten wahrhaftiges Zeugniss gegeben haben. Kunstfanatismus sieht in solchem Zeugniss die Anmassung eines Richterspruches, wie der Fanatismus unwissender Mönche im Studium der heiligen Schrift Ketzerei und Gotteslästerung zu erblicken wähnte. Wir glauben uns vielmehr als ächte, das heisst thätige Bekenner und Schüler der uns vorschreitenden Künstler zu bethätigen, wenn wir Kunde geben von dem, was sie uns gespendet, in uns erweckt, was sie geahnet und Nachfolgern zur Zeitigung und Aerndte hinterlassen haben. So werden sie selbst und ihre wahren Freunde sogar in dem, was wir vermissen und als unerreicht bezeichnen, die gebührende Ehre für ihre That erkennen, der wir ja auch die Zeitigung und Annäherung unserer Idee an das noch Unvollbrachte verdanken.

Wie aber? dürfen wir zu der Erkenntniss eines wirklich Bestehenden, die Idee von einem noch nicht Vorhandenen als ein, vielleicht chimärisches, vielleicht nie zu legalisirendes Maass heranbringen? — Ist nicht eben dieses ein unbefugtes Vorgreifen vor einer künftigen höher stehenden Generation? wenigstens ein unnothwendiges? —

Man wird es nicht unbefugt nennen dürfen, wenn es sich als nothwendig erweiset. Und nothwendig ist es, vorwärts zu dringen, wenn das Gegenwärtige nicht mehr befriedigend erscheint. Hiervon zeugt der Zustand des Opernwesens durchaus.

Wer könnte den Antheil übersehen, der unsere ausgezeichneten Opernkomponisten, namentlich Spontini und Weber, gezollt wird? Wer aber kann sich verbergen, wie weit ihre Wirkung auf die Zeitgenossen von der entfernt ist, die sie hervorgebracht haben müssten, wenn ihre Idee die Hörer g a n z befriedigte? Wären, das letztere vorausgesetzt, die spärlichen Aufführungen der Euryanthe, die Verzögerungen des Oberon auf vielen Bühnen, ein befriedigender Erfolg des Weberschen Wirkens zu nennen; wenn man bedenkt, dass jene Webers reichstes, diese sein letztes Werk ist, wenn man die Vorliebe, das unbegränzte Zutrauen, sogar den Parteieifer in Anschlag bringt, die, seit dem Freischütz und den Kriegsgesängen aus der Befreiungszeit, als mächtige Bundesgenossen, jedes neue Unternehmen dieses Künstlers vorbereiteten? Haben Spontini's neuere Opern sich von Berlin weiter verbreitet — ausser dass Olympia in Darmstadt*) und vorübergehend in Dresden und Paris erschienen ist? — Und abgesehen auch hiervon, wem gehört das lebhafteste Interesse des Publikums? Nicht den Komponisten, sondern den Ausübenden, oder vielmehr den persönlichen Annehmlichkeiten der Sängerinnen, die sich, ohne Widerspruch zu erfahren, soweit es ihnen nur möglich ist, von dem Dienste des schaffenden Künstlers, zu ungebunden persönlichem Wirken hinarbeiten; so unwiderstehlich, dass die Komponisten selbst sich ihnen fügen, dass Weber, um

*) Vergl. Cäcilia Heft. 5, S. 1.

eines Sängers willen, gegen bessere Ueberzeugung in seinen Oberon eine unpassende Scene einschob *), Spontini den Anfang seiner Nurmahal mit einer Bravourarie verunzierte **), die unverkennbar seinen eigenen dramatischen Intentionen widerspricht ***). Die Sängerinnen sind es, die

*) M. s. Oberon etc. Oper etc. übersetzt und herausgegeben von Theodor Hell, der in der Vorrede sagt: »er (Weber) schreibt mir nämlich darüber: »» die grosse Scene des Hüon im ersten Akte, die ich hier neu für Braham, der den Hüon darstellte, komponiren musste, soll blos in London figuriren; ich behalte für Deutschland die frühere Arie bei, welche mir weit mehr für die Situation und den Karakter des französischen Ritters geeignet zu seyn scheint.«« Und auch hier zeigt sich, wie so oft, der reine Sinn und Geschmack unsers trefflichen Landmannes; denn allerdings passen die neu eingelegten Worte mehr für einen modernen französischen General, der an die Bälle und Festins nach der Schlacht denkt, als für den einfachen, biederherzigen Hüon, und ächte deutsche Tonkunst verschmäht ja stets den prunckenden Effekt, wenn die Wahrheit darunter leidet.« — *Anm. d. Verf.*

**) Nurmahal etc. Klavierauszug. Berlin bei Schlesinger. Akt. 1. Seite 49.

***) Mit einem Schein von Wahrheit könnte man entgegnen, dass auch frühere Tonsetzer gleiche Nachgiebigkeit gezeigt und selbst der gewaltige Händel an der Spitze der Londoner Oper den Streit mit den italischen Sängern und die Trennung von ihnen nachtheilig empfunden. Allein seine Opern selbst sind so weit von dramatischer Vollendung in Anlage und Aus-

das Publikum zu den seichtesten Kompositionen mit gleichem Interesse, wie zu den bessern ziehen. Natürlich, es gilt nur ihnen, nicht diesen.

Nicht anders haben sich die Theaterdirektionen entschieden. Worin beruht jetzt das Wiener Opernwesen? In der Macht der barbaya'schen Sänger. Worauf stützt sich die königstädter Bühne in Berlin? Auf das mit vielen Tausenden erkaufte Talent einiger Operisten; den Mangel an neuen und guten W e r k e n beklagt man wohl, rührt aber keinen Finger, um ihn zu heben. Das königliche Theater weiss mit dem neuen durch nichts zu rivalisiren, als durch eine Versammlung aller grossen Sängerinnen, gleichviel dass dadurch das Repertoir einen halbjährigen Stillstand erleidet und übernommene Verpflichtungen unerfüllt bleiben *). Und wo ist es im Wesentlichen anders?

---

führung — unbeschadet des Reichthums an ausserordentlichen Schönheiten im Einzelnen — entfernt, dass es übel mit uns stände, wollten wir nicht von Schöpfungen unserer und der Folgezeit eine überlegene innere Kraft und Selbständigkeit gewärtigen. Wo Händel Vollendetes leistete — in seinen Oratorien — da konnte er seine Selbständigkeit aufrecht erhalten und so glänzend bewähren, dass die grösste Sängerin M a r a, selbst ohne persönliches Mitwirken des schon geschiedenen Meisters, ihren grösten Ruhm darin suchte und fand, die Werke des schaffenden Künstlers recht v e r s t a n d e n und a u s g e l e g t zu haben. *Anm. d. Verf.*

*) Eine solche ist es wohl zu nennen, dass ein Theater angenommene und beifällig aufgenommene neue

Etwa da, wo die Mittel zum Aufwande für berühmte Sängerinnen abgehen. Ja wenn wir, auf Kosten alles Bessern, überall die italischen und französischen Modernitäten vorgezogen sehen: darf man annehmen, dass alle Direktionen für den Unwerth derselben blind sind? Gewiss nicht; aber es kommt gar nicht der Werth, sondern nur der eine Umstand in Frage, wie sich etwa Madame Seidler als Maurerfrau, oder Fräulein Sonntag als Italienerin ausnehmen werde. Würden die Direktionen sich solchen Rücksichten und dabei den tyrannischen Launen der Sängerinnen unterwerfen, wenn ihnen schaffende Künstler das wahre Zutrauen hätten abgewinnen können? Wo es sich dahin zu neigen schien, war der Erfolg bei den Direktionen unausbleiblich; der Freischütz bedurfte keiner Empfehlung bei oder durch Sängerinnen.

Wie aber sollen Direktionen, Ausübende und Publikum einen bessern Weg finden, wenn die Komponisten selbst, Spontini und Weber selbst, in ihren Prinzipien schwankend werden und, in erschüttertem Selbstvertrauen, sich an die eingebildete Meinung oder Neigung des Publikums klammern möchten? Nehme man diese späterhin zu erörternde Behauptung jetzt einsweilen als erwiesen an; so kann die Erscheinung ihren letzten Grund nirgend haben, als in der Unzu-

---

Werke nicht ohne Noth zurücklegt und dadurch bei Auswärtigen dem Misskredit aussetzt, wie schon öfters geschehen. *Anm. d. Verf.*

länglichkeit der Grundidee dieser Komponisten und ihrer Erschütterung durch den mächtig vorgeschrittenen Geist. Von hieraus wird alsobald unsere Ausführung beginnen müssen. Die Ahnung dieser Ansicht scheint mannigfachen Ausführungen und Oppositionen, namentlich gegen Spontini, unterzuliegen. Die Tadler möchten sich aber in zwiefachem Unrecht befinden: einmal, weil sie ihre Einwendungen an einzelne äusserliche Erscheinungen gehängt haben, statt diese auf den letzten Grund zurückzuführen *); dann, weil sie nicht, neben und vor der Erwähnung des Vermissten, das Geleistete in seiner Fülle und Wichtigkeit auszusprechen versucht. Erfolge, wie die spontinischer Opern, müssen ihren zureichenden Grund haben; sie übersehen oder ihre Betrachtung bei Seite schieben und in einer Negationskritik beharren, kann weder zur Aufklärung und

*) Hiervon scheint es uns (wie früher Herr Frank, in der Berl. mus. Ztg. dritten Jahrg. No. 24, S. 189) neuerdings (das. vierter Jahrg. No. 23, S. 188 u. f.) Herr Rellstab haben fehlen lassen in dem, was er allgemein über Spontinische Komposition sagt. Beidemale würde gründliche und sachgetreue Opposition nicht ausgeblieben seyn, wenn nicht kopf- und sittenlose litterarische Klopffechter, im Gefühl der Unfähigkeit zu gründlicher Widerlegung und im Bewustsein eigner Verderbtheit, die Sache unter dem Schutze doppelter Anonymität in ihre Sphäre hinabgezogen und bessern Freunden Spontini's damit die Lust zur Theilnahme genommen hätten. *Anm. d. Verf.*

Belehrung führen, noch sich das Zutrauen einer alle Seiten gleichmüthig betrachtenden Gerechtigkeit versprechen. Es ist unser eigener Vortheil, Niemanden zu übersehen, oder zu beseitigen, bevor wir möglichsten Gewinn gezogen aus dem, was er geleistet, und aus dem unerreicht Gelassenen; wie dürfen wir uns bei den Männern ein Ueberhinfahren gestatten, die unleugbar in ihrer Sphäre an der Spitze ihrer Zeitgenossen stehen? —

Spontini.

Wie Spontini seinem Naturell nach der italischen, seiner Tendenz nach der französischen Schule angehört, ist zum Theil schon anderwärts auszuführen versucht worden *) und darf soweit hier ohne Wiederholung in Bezug genommen werden. Kaum gibt es aber zur Belehrung des Einzelnen und zur Befähigung für die Erkenntniss eines allgemeinen Kunstzustandes einen ergiebigern Gegenstand, als die Richtung des französischen Volkes im Allgemeinen und in der Kunst mit ihren Folgen. Es ist das eigenhändig vollzogene Strafgericht des Egoismus, welches wir hier einem Volke so fest auferlegt sehen, dass bis jetzt keines seiner Individuen sich ihm (im Felde der Kunst, von dem wir es allein zu behaupten haben) ganz hat entziehen können.

*) Vergl. Die Kunst des Gesanges (S. 792.) vom Verf. der Berl. mus. Ztg. dritter Jahrgang, No. 46, S. 365 u. s. w. *Anm. d. Verf.*

Dass die Franzosen unter Ludwig dem vierzehnten sich in politischer Hinsicht und geistiger Bildung an der Spitze der übrigen Völker, und ihre Ueberlegenheit, besonders in gesellschaftlichen Verhältnissen, allgemein anerkannt gesehen, haben sie nie überwinden können. Abgeschlossen gegen die andern Völker durch Hochmuth, selbstgefällig in sich eingeschlossen wie das Volk war, musste auch seine Kunst zu einer ewigen Abspiegelung der stereotypen Volksansichten und Neigungen ausarten, angeschmiedet an denselben längst fertigen Gegenstand zu einer verlebenden Dieselbigkeit, zu einer unerschütterlichen Konvention werden. Vergebens warben sich die Tragiker in Rom und Griechenland ihre Helden; vergebens überschlugen die französischen Opern-Dichter sich in die gegenfüsslerische Region des orientalischen Mährchens *), zu dem der Nation Glauben, Phantasie, Gemüth, Alles fehlte; vergebens haben sie noch in unserer Zeit romantische Gebilde aus Deutschland und England entlehnt. Alles wurde in den Händen, ja vor den Augen des in sich verschlossenen und verwachsenen Volkes, französisch und der Uebermuth gegen die einst unterlegenen Ausländer strafte sich durch ihren und ihrer Güter Verlust — so in der Kunstwelt, wie öfters in unsern Tagen in der politischen. Nicht blos die Tragödien der französischen Dichter, die

*) Vergl. der Berl. mus. Ztg. zweiten Jahrg. No. 22, S. 177. u. s. w. *Anm. d. Verf.*

sich ihren Schauplatz im Alterthum oder Mittelalter haben wählen wollen, die Weise der Uebertragung und Auffassung fremder Werke, befestigen die Behauptung: in den bildenden Künsten, in der Gesang- und Deklamationsweise und Mimik der französischen Schauspieler und Sänger, kurz überall, liesse sich die Wirksamkeit desselben Prinzips — erlaubte es hier der Ort, nachweisen.

Wenn wir den Einfluss, den diese Einschliessung auf die Gebilde aller französischen Kunst äussern müssen, auch an Spontini's Werken wahrnehmen, so mögen wir uns wohl hüten, dem einzelnen Künstler seinen nationellen Standpunkt als persönlichen Mangel anzurechnen, müssen dem Italiener vielmehr nachrühmen, dass er nicht, gleich einem Rossini, in dem bewustlosen Sinnenrausche seines Landes sich selbst befriedigt gefunden, sondern in einem höher stehenden, geistig strebenden, selbständigen Volke sich das Bürgerrecht erworben und die reiche Sinnenorganisation, mit der ihn sein Vaterland ausgestattet, edleren Geistes, dem Dienst höherer Tendenz, als der des persönlichen Sinnenlebens, gewidmet; müssen endlich nacheifernd anerkennen, wie treu sich der Künstler der einmal erfassten Idee erhalten hat, so lange diese sich ihm mächtig und fruchtbar beweisen konnte — taub den mannigfachen Einflüsterungen fremder Nebenabsichten und Liebhabereien, zwischen denen wir so viele seiner Kunstgenossen umherirren sehen, die ihres Zwekkes um den Wunsch vergessen, etwa sinnlich zu ergötzen, sentimental zu rühren, oder gar blos

regelrecht, kunstvoll zu schreiben. Streben wir also jetzt oder später über Spontini's Standpunkt hinaus, so ist die Ueberwindung des ganzen französischen Kunstprinzips durch das höhere, im deutschen Volk lebende, nicht etwa die Besiegung oder gar Erniedrigung! eines einzelnen Künstlers — der auf seinem Standpunkte schon vollbracht hat, was wir auf dem unsrigen noch zu erreichen trachten.

Jener Einfluss lässt sich aber mit zwei Grundzügen karakterisiren: Beschränkung im Inhalt und höhere Vollendung der dramatischen Gestaltung; wobei sich gleich vor allem die Bemerkung nicht unterdrücken lässt, dass in der Beschränkung und Verringerung der Aufgabe die Vorzüge formeller Abrundung, theatergeschickter Anordnung, wie die gleichmässigere und (in ihrer Sphäre) genügendere Kunstbildung der französischen Schauspieler ihren Ursprung hat.

So treten uns denn namentlich in Spontini's in Frankreich geschriebenen grossen Opern, der Vestalin, Kortez und Olympia, jene drei Lebensverhältnisse personifizirt entgegen, die sich dem Auge des Ausländers, in Napoleons Zeit, als dem Höhen- und Glanzpunkte der französischen Existenz, darbieten mussten: Kriegerstand, Liebe, Priesterthum. Es scheint, als hätten sich bis jetzt die Franzosen selbst in diesem Spiegel nicht wieder erkennen mögen. Mindestens ist est, soviel wir nur irgend haben erfahren können, nun dahin gekommen, dass der Inhalt jener Opern als national von Frankreich aus anerkannt

und überhaupt genauer, als für einen abstrakt lyrisch-dramatischen Erguss angesehen werden — zu geschweigen, dass die Franzosen sich dem vollendetsten und höchsten jener Werke, der ihnen zweimal dargebotenen Olympia, beharrlich verschlossen haben. Wir vermögen die glänzenden Züge des französischen Seins in jenen Kunstwerken für so bezeichnend zu erkennen, als sie nur je einem Ausländer (oder Franzosen) unter den Bedingungen der französischen Kunstschule gelungen sind. — Der Kriegerstand erscheint mit seinen edlen Eigenschaften, dem Ruhmgefühl, dem Jugendmuth, dem adeligen Wesen. Die höhern und reinern Beweggründe der Vaterlandsliebe und Begeisterung für irgend ein allgemeineres Interesse *) dienen zum glänzenden Vorwand, ohne dass man nur soviel Wichtigkeit darauf legte, ihnen auch einen Grad von Glaubwürdigkeit zu geben. Selbst das Ruhmgefühl ist nicht so mächtig, dass es die ganze Seele des Kriegers erfüllte **); der italische Künstler hat keiner sei-

---

*) Selbst Kortez, Spontini's grösste Heldengestalt, hat nur Schande und Ruhm zu Hebeln seiner Feldherrnabsichten. Vergl. Akt 2, Seite 220 u. f. in dem von Naue bei Hofmeister in Leipzig herausgegebenen vollständigen Klavierauszug, der sich vor den meisten jetzt erscheinenden durch Reichthum und geschickte Behandlung auszeichnet.

Anm. d. Verf.

**) Der — Römer Licinius hat im Augenblick vor dem Triumphzuge nur Liebesschmerz im Herzen. Vergl. Akt 1. Scene 1. *Anm. d. Verf.*

ner Helden, selbst den eisernen, verbissenen Kortez nicht, ohne Liebesbeseelung sich und uns interessant vorstellen mögen. — Der Zustand der Liebe selbst erfüllt nicht den Begriff der deutschen Seelenneigung und Treue, oder italischer Leidenschaftsglut (deren hohe Vorbilder uns unter andern das Käthchen von Heilbronn, und Julia in Romeo und Julia sind) sondern ist gänzlich den Bedingungen französischer Sitte und Galanterie (im edlen und höhern Sinne des Worts) unterworfen, obwohl von dem schönern Naturell des italischen Künstlers wohlthuend erwärmt. Selbst in der Vestalin ist mehr der Ungehorsam der Priesterin, als die Liebe der Jungfrau, Haupterscheinung des zweiten Akts; Amazily hat ihre geschichtliche, natürliche und reizende Stellung verlassen und sich, um der französischen Dezenz willen, in die Verhältnisse einer vermittelnden Fürstin hinaufzwingen müssen *); Olympia will dem Geliebten entsagen und sein Recht entziehen — auf das Gebot der Sitte aus dem Mund ihrer Mutter, nicht aus eigenem Gefühl der Nothwendigkeit. **) Wie sehr überall die Liebe blos Nebenbeschäftigung dieser Seelen, oder gar blos Mittel — neben der Befreiung aus Priestergewalt, neben den Kriegs- und Staatsverhandlungen, neben der Versöhnung des eignen Gewissens und der gekränkten

*) Vergl. der Berl. mus. Ztg. ersten Jahrgang. No. 16 S. 145. *Anm. d. Verf.*

**) Vergl. d. Berl. Ztg. dritten Jahrg. No. 49. S. 397. *Anm. d. Verf.*

Herrscherin — spricht sich bedeutend schon in dem einen Zuge aus, dass überall das Liebesverhältniss als ein schon bestehendes, vollendetes, uns entgegentritt, nirgends sich vor unsern Augen entwickelt und uns an seine innern und äussern Ursachen und Beweggründe mit eignem Interesse fesselt. — Das Priesterthum zeigt sich endlich, wie es in der That in Frankreich besteht, als der Stand, der sich von dem Profanen aussondern, sich vor ihm heiligen, nicht aber seinen Einfluss auf dasselbe aufgeben möchte und ihm, bald herrschend, bald in würdiger Stellung dienend, gegenüber steht. So ist es das feste Priestergesetz, das Licinius und Julia gefährdet und endlich auf gute Art der geistlichen Bande entlässt, es sind die mexikanischen Priester, die den Hass und Krieg schüren, Amazily und Kortez Gefährten bedrohen und in deren Ueberwindung das Heldenthum und die Liebe erst gesiegt haben; es sind die ephesischen Priester, aus deren Schooss Versöhnung und Zwist der Fürsten, Sühne und Liebesvereinigung hervortreten. — Diesen Erscheinungen gegenüber steht die Masse des Volks als unselbständiges, sich dem oder jenem anschliessendes Geleit, selbst in der Auflehnung nur die Unterordnung bekräftigender anerkennend *), wie die Franzosen selbst.

---

*) Vergleiche Kortez Akt. 2. Scene 7. S. 217. u. f. des Klavszgl. von Naue, der sich durch Vollständigkeit und Fülle, so wie durch die prachtvolle Ausstattung rühmlich auszeichnet. *Anm. d. Verf.*

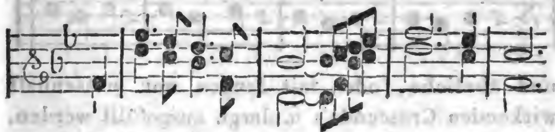
Hat der französische schaffende Künstler hier schon an der Stelle bestimmter Persönlichkeit blosse Zustände der Gesellschaft geschildert — nicht eigenthümliche und selbständige Menschen, sondern die allerdings edlen Begriffe von Adeligkeit, Zärtlichkeit und Würdigkeit, in denen der Franzose die edlere Seite seines Ich abgespiegelt sehen will: so ist schon vorauszusehen, dass in der Handlung und deren Disposition ein noch grösserer Einfluss der französischen Kunsttendenz sich offenbaren werde.

So ist es auch. Wir können ihn kurz als äusserliche Wichtigkeit und Würdigkeit bezeichnen, insofern alles, was an innerer Wichtigkeit der Karakterentwickelung der Fabel, der Grundidee abgeht, durch die Erhebung der Personen in die höchsten Stände ersetzt oder mit Glanz verhüllt werden soll. Bei dieser Verzichtung auf tiefere Karakteranlage, reichere und innerlich wichtige Handlung, wurde es dem französischen Dichter möglich, seine Opern mit einer einfachen Handlung, mit wenigen Vorgängen, hinreichend zu beschicken; das glanzvolle Geräusch der Triumphzüge, Märsche, Feste, Tempelfeier, war nicht blos dem höchsten Stande der Handelnden eine passende Umgebung, sondern auch erwünschte Ausfüllnng der Handlung, und das Mittel, ihre Momente zu grossen Massen zu gestalten — wie z. B. die Friedens- und Bundesfeier zu Anfang der Olympia (27 Seite des Klavier-Auszuges) die Vermählung mit Statyrens Erscheinen (94 S.) die Schlussfeier (64 S.) als drei grosse

Massen erscheinen, durch das Bindungsmittel der Festlichkeiten zusammengehalten. —

Wie hat man doch so vielfach unternehmen können, Spontini's Musik zu beurtheilen, ohne auf seine Intentionen einzugehen! Darf man Künstler wie Schulknaben richten und ihnen Mangel an Schule, an Arbeitsamkeit vorwerfen? Bildet man sich ein, dass ein Geist, der zu so grosser Unternehmungen Vollführung genug Energie besessen, der offenbar die Kraft und das Loos seines Lebens darauf gestellt hat — zu schwach oder blöde gewesen sey, sich jene Fertigkeiten zu erwerben, wenn sie sich ihm als nothwendig vorgestellt hätten? — Fertigkeiten zu denen an sich es nur gewöhnlicher Kräfte und keines besondern Berufs bedarf? — Die gute Absicht war bei vielen so Richtenden, Jünger der Kunst zu tüchtigerer Ausbildung zu ermahnen. Aber eine Ausbildung, die blos als ein Aeusserliches besessen würde, möchte wohl auch nicht zum Ziel führen; man leite die Kunstjünger zu höherer Anschauung ihrer Aufgabe und zeige ihnen, wie deren Vollbringung dann auch reichere Mittel, gediegenere Ausbildung fodert, zeige ihnen an Spontini und andern, wie Aufgabe und Bildung des Künstlers sich bedingen, erstere das Gesetz der letzteren, letztere das unentbehrliche Werkzeug der erstern. Dies ist die rechte, freilich aber nicht so leicht fertige Lehre; nur um sie zu erschliessen, haben wir so viele Vorausschickungen nicht sparen können. Sie alle finden ihren Abdruck in den Zügen spontinischer Komposition.

Die Glut begehrender Liebe, die aus Julias Tönen athmet, gehört dem Italiener ganz, wie ihre Nachklänge, der Ausdruck süsser Befriedigung in Amazili, der sich in Olympia neben wichtigern Interessen in weiche, girrende (Akt. 1. S. 57. 58) Zärtlichkeit verliert, selbst in Julia aber seinen Gipfel nur im Ausdruck der Anmuth



nicht im Entzücken errungener Lebensbefriedigung, erreicht. Kortez Rede an die Soldaten, der Triumph Kassanders, sind der Wiederhall napoleontisch-französischen Heldenrufs in der Brust des Italieners, der im ruhmglänzenden Frankreich die Aufgabe seines Lebens fand. Von da an durchtönt jener militärische, edelmuthige Klang alle Weisen Spontini's, selbst wo der besondere Inhalt einen anpassendern Gang vorzeichnen möchte; äusserlich wird dies von den hier Berufensten, vom Militair, anerkannt, welches Kriegs- und Liebesgesänge, ohne Umstände alles Spontinische, trefflich zu Märschen benutzet. Freilich hat diese Vorliebe für die Marschbewegung nicht die einzige Aeusserung der subjektiven Absichten des Komponisten bleiben können. Indem er mehr beschäftigt war, die Lieblingsvorstellungen der Franzosen zu verkörpern, oder an seinen Personen allein sichtbar werden zu lassen, sind leere Stellen in der Karakterentwickelung, wie in der Fortführung der Zu-

stände, unvermeidlich geworden, die denn in allen Opern mit beständig wiederkehrenden Figuren, wie diese



und ähnliche, oder mit langen nur massenhaft wirkenden Crescendo's u. dergl. ausgefüllt werden. Noch bestimmter offenbart sich diese Richtung im Dialog, wo man von einem Karakterzeichner Individualisirung jeder Person erwarten darf. Bei Spontini soll nur die Situation von der nationell beliebten Seite dargestellt werden; daher äussern sich seine Personen entweder nacheinander, oder miteinander (ihrer zwei in Terzen oder Sexten, eine dritte mit der Grundstimme gehend — Gegenchöre höchstens durch den Rythmus, Soli vom Chor höchstens durch eine Koloratur oder einen höhern Ton geschieden) fast immer gleichförmig — es ist, als Folge seines Motivs, von Arbeit, ja von reicherer und interessanterer Stimmführung, wenig Spur; statt jener, genügen für die generelle Absicht generelle Wiederholungen und Transpositionen — am meisten in den ewig gleichen Zuständen der Feste, Tänze u. s. w. *). Diese im Grundwesen

*) Vergl. der Berl. mus. Zeitung, dritter Jahrg. No. 50. S. 402, mit Belägen aus Olympia. *Anm. d. Verf.*

einförmigen Konstruktionen zu beleben, werden in Orchester und Chor die Stimmen gehäuft und rastlos zu einer stets gährenden Masse mit Figurirungen aller Art aufgeregt, durch sforzirte Zwischenschläge fortgetrieben und, im Ganzen wie im Einzelnen, durch Kontraste, wenigstens äusserlich, vermannigfaltigt. So viel legte dem Komponisten der Antheil am französischen Abfall von der Lebenswahrheit auf.

Weniger mag ihn dabei der Vorwurf kümmern, dass er in spätern Opern die frühern wiederhole. Es ist eine Krämeransicht, und nicht die überlegte Meinung solcher, die wissen, wie ein Künstler schafft, wenn man den Geist der Künstler gleichsam wie Magazine von Melodien und Harmonien betrachtet und uns einwenden will, Spontini habe seinen Vorrath bereits verthan. Fasst er nur eine neue Idee, so wird ihm der Ausdruck (in Melodien, Harmonien, und wie man sich das Ding sonst auseinandersetzt) so wenig fehlen, als sonst; wie soll er aber die Rede ändern, so lange ihr Inhalt, seine Idee, dieselbe ist? Nur die Wahrheit ist unerschöpflich; Vorurtheil, also auch individuelle Neigung, ist einseitig, eng begränzt und sich zu wiederholen gezwungen; was man an Spontini hat rügen wollen, wäre an der ganzen französischen Kunst fortwährend zu bemerken gewesen.

Hätte man diesen Gesichtspunkt festgehalten, so würde man auch die Resultate der spätern spontinischen Unternehmungen als nothwendige Folge seiner ersten Abweichungen vom Wege absoluter

Wahrheit zu Gunsten und im Sinne des französischen Volkes, vorausgesehen und sie ihm weder als individuelle und willkührliche Verirrungen angerechnet, noch, in blindem Zutrauen, von ihm erwartet und gefodert haben, dass er mit Frankreichs Boden auch die französisch-italische, lebenslänglich mit seinem Wollen, seiner Bildung, seinen Unternehmungen, seinen Erfolgen erwachsene Tendenz hinter sich lassen und sich zu der höhern Idee deutscher Kunst emporschwingen werde. Er hat deutsche Zeitgenossen überwinden können — er der Fertige die Unvollendeten — aber selbst die Ahnung des höhern deutschen Ziels, das Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven erreicht haben, hat ihm, wie allen übrigen französischen und italischen Künstlern, nicht aufgehen können. Unter den grundlosen Vorwürfen und Erwartungen, gerieth der Künstler in Nurmahal und Alcidor, wie in der unvollendeten Agnes von Hohenstaufen, nur dahin, seinen Zweck dem Mittel unterzuordnen; ein natürlicher Fortschritt, da er sich schon zu der französischen Untreue bekannt hatte, den Zweck mit unrechten Mitteln zu befördern. Der Reiz der Erscheinungen, des Tanzes, der süssen, oder militärischen Weisen, mit den heftig entgegentretenden Kontrasten, wurde Hauptsache, die Handlung und Karaktere haben sich dem beugen müssen; die hervorstechendste Folge davon war, dass, neben den unverkennbarsten Aeusserungen des alten Vermögens, jene leeren Ausfüllungen, die sich ehedem unter dem Wichtigern verloren, zu umgekehrtem Verhältniss anwuchsen.

— Ueber Alcidor hat der Verf. in dieser Beziehung schon gesprochen *); es bleibt ihm daher

Nurmahal **),

allein noch zu betrachten.

Der Inhalt der Dichtung ist dieser: Zelia, von ihrem Bruder Bahar dem Vertrauten des Sultans Dschangir, unterstützt, sucht sich bei Gelegenheit des Rosenfestes an der Sultanin Nurmahal Stelle in die Gunst des Gebieters zu stehlen. Nurmahals Vater Atar, gegen Dschangir, der ihn vom Thron gestürzt in Verschwörung, wird bei Nurmahal gesehen, die er für seine Racheplane gewinnen möchte, und giebt, da er unerkannt geblieben, dem Bahar Anlass, Nurmahal bei Dschangir der Gatten-Untreue zu beschuldigen und die Eintracht beider zu stören. Indess, Nurmahal, unterstützt von der Zauberin Namuna und Genien, erregt, verschleiert, durch Gesang und das Spiel einer Zauberlaute, Dschangirs innigsten Antheil, und da durch Atars Gefangennehmung auch jene verdächtigende Zusammenkunft zu ihrer Rechtfertigung aufgehellt wird, so steht der Versöhnung nichts entgegen. Man muss demnach die Rechtfertigung und den Sieg der Unschuld über Verführung und falschen Verdacht als Grundidee ansehen.

Allein wie ist die Lösung der Aufgabe erfolgt? —

---

*) Vergl. der Berl. mus. Zeitung, zweiter Jahrg. No. 23. S. 187 u. f. *Anm. d. Verf.*

**) Im Klavierauszuge bei Schlesinger in Berlin erschienen.

Ueberblicken wir zuerst die Oper ganz äusserlich, so finden wir Haupt- und Nebensache in verkehrtem Verhältnisse bedacht; den Festlichkeiten ist so viel Raum zugestanden, dass zu wenig für die Entwickelung der Karaktere und Handlung übrig blieb, und beide uns nur fragmentarisch, räthselhaft, ja anscheinend widersprechend, dargestellt worden. Der Beginn des Festes (der nur schwache Andeutungen über Zelias und Bahars Absichten auf die Gunst des Sultans enthält) erstreckt sich im Klavierauszuge über 29, die festliche Feier, bis zu Bahars Anklage (viele Wiederholungen ungerechnet) über 35, das Fest im zweiten Akt bis zum Fortgang der Handlung über 39 Seiten, abgesehen von den der Feier gewidmeten Aktschlüssen und von den Balletmassen des ersten Finale, die sich, während die getrennten Gatten ihren Schmerz und ihre Sorge aussprechen, weit hinstrecken. — Hieran schliesst sich die ganze Zauberscene im zweiten Akte (in der nichts für die Handlung geschieht, als dass Nurmahal mit der Zauberlaute ausgerüstet wird) von 13 bis 15 Seiten. Fast die halbe Oper ist mithin der Handlung und Karakterentwickelung entzogen.

Daher kann es nicht auffallen, wenn die angelegten Verhältnisse nicht zur Reife und Vollendung gelangen.

Von der einen Seite bietet sich Zelia als absichtsvolle Nebenbuhlerin Nurmahals dar. Aber wie ist sie gezeichnet? Unter süssem Tanzreigen der Jungfrauen vorgestellt, ergiesst sie auf Dschangirs ersten Ruf, nachdem die Begleiterinnen sich

entfernt haben, in einer Arie alla Polacca den Ausdruck eines ihr neuen Gefühls

» Welch' Gefühl durchströmt mein Wesen?
« Selig macht es, und betroffen u. s. w. »

eine 10 Seiten lange Scene, die den Sultan müssig stehen lässt und an sich keine andre Bestimmung hat, als die unermüdliche Bravour einer Sängerin zu zeigen und sinnlich zu reizen, wofern die Länge nicht ermüdet. Ein liebelnder Dialog führt zu einem Liebesduett von nicht höherm Gehalt (16 Seiten lang) worauf Zelia, ohne wesentlichen Erfolg, aus der Handlung gänzlich ausscheidet, bis sie im ersten Finale (wiederum folgenlos) ein Loblied auf den Herrscher singt. So nichtig diese Erscheinung und ihre Absicht sich hiernach darstellt, hat sie leider doch Einfluss auf die Umgebung geäussert. Da Nurmahal nicht blos durch die Entdeckung ihrer Schuldlosigkeit, sondern auch durch eignen Reiz siegen soll, so tritt sie ihrer kehlfertigen Nebenbuhlerin, selbst im drängendsten Momente des Drama, im zweiten Finale, mit gleichen Waffen, nämlich mit Gesängen voller Bravour-Passagen, nur auf Sinnenreiz und Virtuosität berechnet, entgegen, — kann diesem Anstoss sogar nicht widerstreben, als sie um das Leben des Vaters, in dieser Weise —



fleht. Auf die Einführung einer solchen Heldin (später werden wir Nurmahal anders kennen lernen) ist auch der, die Erwartung nach ihr aussprechende, blos wohllautende, nicht bedeutende Chor mit Solo (von Seite 233 bis 238) berechnet, und dieser Tendenz allein zu Gunsten ist die ganze Zauber- und Geisterscene, in der die Zauberlaute verliehen wird, und die Einführung der Genien im zweiten Finale, nichts als ein Apparat des Wohllauts geworden.

Von der andern Seite versucht Atar die Treue Nurmahals, auf deren Beistand er bei seiner Verschwörung gezählt. Dieser Theil der Fabel ist so

unbestimmt und unfertig hingeworfen, dass man ihn nur als ein äusserliches Mittel zu irgend einem Konflickt, der die Oper belebe, nicht als ein bestimmt gedachtes Moment der Handlung ansehen kann. Wer ist Atar? Er nennt sich den vormaligen Herrscher (S. 91.) Nurmahal (S. 82) bestärkt diese Ansicht, Dschangir, nennt ihn (S. 79) dagegen empörerischen Vasallen; und der Ausgang ist für diese Ansicht. Die französische Kunstkonvenienz hat es nicht gewagt, dem Gatten, oder dem Vater Nurmahals ein Unrecht bestimmt zuzuschreiben, und darum lieber beide unentschieden, freilich aber auch ohne bestimmt wirkende Karakteristik, gelassen, oder hat sie es gewagt, diese zu vergessen? — Daher hat Atars Rolle nur mit rednerischen, innerlich hohlen Affektsäusserungen ausgefüllt werden können; daher hat namentlich sein Dialog und Duett mit Nurmahal (S. 91 bis 112) keinen tieferen Inhalt, als einer meist unbestimmten Aufwallung, in die sich bisweilen ein Anklang des Schmerzes mischt (obwohl Nurmahal gleich in der unmittelbar vorhergehenden Scene eine ungleich bestimmtere und tiefere Gemüthstimmung dargelegt hatte). Daher endlich wird der ganze Karakter Atars und seine Unternehmung geradezu bei Seite geworfen; er thut gar nichts (trifft nicht einmal mit den mitverschwornen Sclaven zusammen) für sein Vorhaben, als dass er sich bei Nurmahal blicken lässt; die Verschwörung scheitert zufällig daran, dass Nurmahal die Freilassung jener Sclaven erbittet und sie dadurch dem Herrscher versöhnt; diese Verschwornen haben bei dem Allen

kein Wort zu sagen, sondern tanzen ihren Dank und ihre Ergebenheit; ihr Haupt wird nicht einmal verrathen, sondern nur als Nurmahals vermeintlicher Liebhaber ergriffen, und entdeckt dabei ohne Noth, in seinem unbestimmt motivirten Affekt, seine wahre, nun vereitelte Absicht. Natürlich kann ein so unmotivirter Ausbruch keine tiefer und wichtiger eingreifende Folge haben, als heftige Recitativreden der beiden Gegner und einen heftigen Ausbruch des Chors von unbestimmten Ausdruck, (S. 258 bis 263) und daher erst ist es erklärlich, wie Nurmahal, weit entfernt von der verzweiflungsvollen Angst einer Tochter bei dem Todesurtheil des Vaters, seine Begnadigung mit denselben sanften, sonst aber ausdrucklosen Weisen, mit derselben Begleitung des Chors erfleht, mit der kurz vorher (S. 233. S. 264), in dem Wohlgefühl des Festes, die Nähe der » Herrin, des Volks Entzücken « herbeigewünscht worden war; der Schluss ihrer Bitte ist oben mitgetheilt worden. — Bahar, der hier noch zu erwähnen, ist nur der zwischenträgerische Diener, ohne alle Bedeutung.

So weit diese beiden Arme der Fabel, Zelia's Buhlerei und Atars Verschwörung, die Hauptpersonen umfassen, sind diese mit jenen Nebenpersonen von gleichem Gehalt. Von Nurmahal ist dies schon beiläufig bezeichnet; Dschangir zeigt sich in seiner Unbestimmtheit und Nichtigkeit (auch ihn werden wir bald anders erblicken) besonders Zelia gegenüber; denn mit Atar trifft er nur zuletzt im Recitativ zusammen, um ihm den Tod zuzuerkennen und ihn dann zu begnadigen.

Was ist er im Dialog und Duett mit Zelia (Seite 59 bis 75)? Eine liebelnde, Kokette *generis masculini*, der buhlenden Kokette gegenüber, der sich darin gefällt, Zelia zum (schlecht verhehlten) Bewusstseyn und Geständniss der Liebe zu bringen, dann in Worten und Tönen (Terzen- und Sextengänge) mit ihr verschmelzend —

> Doch neues reges Leben
> Flösst dies Gefühl mir ein etc.
> Dies rege Leben,
> Ach dies Erbeben,
> Es wird wohl Liebe seyn! —

singt; dabei aber von Liebe für Zelia (S. 76) und Erkaltung gegen Nurmahal weit entfernt ist, ja der letztern, die Zeugin der Liebelscene wird und ihre Betroffenheit verräth, mit Empfindlichkeit ihre Launen und Eifersucht vorwirft, und seine Wohlthaten (den früher schon empörerischen Vater geschont und sie auf den Thron erhoben zu haben) vorrückt. Kann es nun noch befremden, dass auch jenes Liebesduett ohne bestimmten, mithin ohne eigenthümlichen und neuen Inhalt geblieben ist? Die Musik entspricht hier wie überall ihrem Gegenstande; das Gegentheil wäre befremdend, oder vielmehr unbegreiflich.

Unterbrechen wir unsere Darstellung mit einem Rückblick. Wir sehen den Künstler, stets im Sinne französisch-italischer Kunst, schon in seinen ersten Opern die vollkommne und durchaus wahre Lebensdarstellung an die, den Franzosen allein beliebigen und würdig dünkenden Bilder von Glanz, Hoheit, Liebe u. s. w. drangeben;

soweit es aber bei dieser Schranke nationeller Neigung möglich ist, wird Wahrheit und Wichtigkeit der Handlung und Personen aufrecht erhalten, und die Unwahrheit aus Unterwürfigkeit gegen subjektive und nationelle Vorliebe bleibt, wie ein verborgener Wurm, fast unbemerkt. — Ist aber die Beachtung solcher Vorliebe schon in jedem Grade ein Treubruch gegen die Wahrheit, wo wäre ihr eine Grenze zu setzen? Warum soll, nachdem Kortez ein moderner französischer Held und Amazili eine Prinzessin geworden, Dschangir nicht vollends ein liebelnder und schwankender Karakter seyn? Es ist nur eine grössere Deferenz gegen die Neigungen und Wünsche des Publikums für gewisse Situationen, Stimmungen, Weisen, für Sinnenkitzel und Bravourbewunderung, aus der wir jene Zerstörung des Verhältnisses zwischen Haupt- und Nebensache, jene Vernachlässigung und Zerrüttung der Handlung und Karaktere, jenes Aufgeben aller höhern dramatischen Intentionen um des Sinnen-Reizes oder der Künste einer Sängerin willen, ja jenes Verirren bis zum wahrhaft Widersinnigen, selbst in Haupt-Momenten, haben hervortreten sehen.

Oder wäre überhaupt Spontini nicht mehr, der er sonst gewesen? Er hat die alte Kraft bewährt, wo jene Abirrungen ihn irgend aus ihren Banden gelassen, wo er einen Moment der Wahrheit geweiht hat. Zwischen den schwachen Scenen Zelias und Dschangirs, Atars und seiner Tochter, steht die Scene Nurmahals als besserer Denkstein des trefflichen Künstlers da. Vom ersten Takt

(S. 81. Sgst. 3.) an erhebt sich das Zwischenspiel des Recitativs in mächtiger Aufwallung; Recitativ und Arie sind fast durchweg ein Erguss der Beunruhigung, des Kampfes zwischen Liebe, Unwillen, Zärtlichkeit und Zagen; verschwunden sind jene allgemeinen Formeln, jene uniformen Rythmen, jene nichtssagenden Wohllautphrasen und sforzirten Kontraste, sobald die Empfindung spricht und ein Zug wahrer Karakteristik sichtbar wird. Hinreissend schön und wahr ist, im berauschenden Festjubel des ersten Finale, (S. 153) vom ersten Moment, indem die Handlung eigentlich hier beginnt, jeder Zug. Wie malt Vor- und Zwischenspiel des Recitativs die Scheu und Flucht bei dem ausbrechenden Zorn des Herrschers, vor dem Bahar und seine Begleiter in Todesangst hinwegeilen, um Zeugen ihrer Anklage zu suchen! Wie trefflich ist dieselbe Tonfigur benutzt, um die Lust des Festes gährender aufzuregen! Wie ziehen sich dadurch, mit einschneidendem Ausdruck, die Klagen und späterhin der Grimm des tief verwundeten Herrschers (S. 157, letztes System S. 164) die der Chorjubel verschlingt! Beide Gatten ruhen nach der Anordnung des Festes getrennt auf gegenüberstehenden Thronen, zwischen denen das Volk im ausgelassenen Reigen, unkundig des Leids der Herrscher, daherbraust. Auch Nurmahal klagt in Zorn und Herzensangst; stiller und stiller wird Gesang und Tanz, das Orchester schweigt; nur noch stumme Bewegungen der Frage und Verwunderung im Volke — die getrennten Liebenden ziehen ihre Klagelaute,

O Qual des Argwohns, Qual der Zärtlichkeit!
Zu herb' ist dieser Schmerz! Wer kann ihn tragen!

(S. 165) schmerzlich hin in unendlicher Wehmuth *), bis, auf Dsehangirs Wink, der die allgemeine Aufmerksamkeit wahrnimmt, die Festmusik betäubend wieder einbricht und zum Ende hinströmt.

Das aber ist die grosse Lehre, die wir aus Spontini's Laufbahn uns zu gewinnen suchen müssen; wie selbst dieses herrliche Talent, dieses edle grossartige Streben, durch jenen nationellen Keim des Abfalls von absoluter Wahrheit hinabgezogen worden bis zum Zerfallen und Widerspruch des Künstlers mit sich selbst. Und es sey wiederholt: nicht ihn zu verurtheilen, sondern an der Erkenntniss seiner, des Vorausgeschrittenen, That uns aufzurichten und zu bestärken, nur darauf ist es hier abgesehen. Dies ist unsere Pflicht gegen uns und andre Mitstrebende; jenes wäre selbst für Meister, die vollbracht haben, Anmassung; beides aber untereinander verwechseln kann nur das blöde oder bestochene Auge solcher, die zu keiner Theilnahme an künstlerischer Thätigkeit berufen sind, oder in der Trägheit ihres Geistes die Nothwendigkeit gemeinschaftlichen Vorschreitens und gegenseitigen Förderns nicht sehen wollen. In einer Zeit, wo so viel Unberufene die Angelegenheiten der Kunst mit ihrer Einmischung verwirren möch-

---

*) Vergl. über das an dieser Stelle der Komposition vorherrschende Intervall: die Kunst des Gesanges. S. 867. *Anm. d. Verf.*

ten, wird man diese Erinnerung nicht überflüssig finden.

Karl Maria von Weber.

Scheinen doch diese beiden Männer von Anfang an zu Nebenbuhlern und Gegenbildern bestimmt zu seyn! Beide, sich mit so würdigen Gaben in die Werthschätzung und Liebe der Zeitgenossen einkaufend, gleicher Aufgabe sich weihend, und in der ihnen eigenthümlichen Thatäusserung doch vollkommene Gegensätze, erst im Abfall von ihrem eigentlichen Prinzip wieder zusammentreffen. Doch — die Vergleichungspunkte werden sich von selbst ergeben, sobald es gelungen, Weber wie Spontini in seiner Eigenthümlichkeit zu erkennen.

Bei ihm, unserm Landesgenossen, sind wir der Blicke nach einer fremden Nation, in deren Schoos wir den Ausländer kennen lernen mussten, überhoben; seine eigne Persönlichkeit muss uns das Wesen seiner That erschliessen. Seine Lebensverhältnisse sind uns öfter bekannt gemacht worden, die nationellen Begebenheiten und Interessen, wie den allgemeinen Gang der Bildung haben wir meist mit ihm gemeinschaftlich erlebt und in gleicher Stimmung aufgenommen; seine individuelle Entwickelung liegt in seinen Werken vor unsern Augen.

Dies gewährt uns leichtern Gang, erlaubt uns von jedem Leser Ergänzung des Uebergangenen oder nur Angedeuteten zu hoffen. Und so heben wir vor allem drei Momente heraus, die

man beobachtend, wie Weber handelnd, durchgangen seyn muss, wenn man die Idee seiner künstlerischen That erkennen will.

Weber war von allem Klavierspieler und zwar vom ersten Range, durch die ausgezeichnetste Anerkennung in dieser seiner Richtung belohnt und bestärkt.

Ehe wir noch von seinen Kompositionen reden, gedenken wir seiner Direktion, die sich uns als das unmittelbare Resultat seiner Virtuosenschaft darstellt. Wer, wie der Unterz., ihn eine Euryanthe hat einstudieren und aufführen sehen, wird eben hierin das Eigenthümliche seiner Leitung setzen, dass er das Orchester (und soweit wie möglich auch das Singpersonale) behandelte, wie ein geistreicher Virtuos im Fantasiren sein einzelnes Instrument: leicht, vollkommen ungebunden und dabei sicher zusammentreffend, einzelne Partien sich ergehen lassend nach eignem Behagen, und doch in jedem bemerkenswerthen Punkte von Einem Geist durchdrungen und zusammengehalten — die reizendste Verbindung von Willkühr und Ordnung.

In einem Hauptsitz italischer Kunst, unterrichtet von einem italischen Gesanglehrer *), umgeben und gereizt von trefflichen Sängerinnen italischer Schule, erfüllte sich sein empfängliches Gemüth mit allen Reizen dieser, nur dem Reiz gewidmeten Musik, und wurde ihrer Eigenthümlichkeit sich

*) Die Berl. mus. Zeitung, dritter Jahrg. No. 24. S. 185.
Anm. d. Verf.

wohl bewusst, ihrer Weise wohl mächtig. Die ersten von ihm bekannt gewordenen Gesangkompositionen und viele spätere (z. B., Scenen zum Konzertgebrauch *) haben ihn uns als Tonsetzer in italischer Weise kennen gelehrt.

So vorbereitet und mit guter Schule, mit einem gebildeten Geist ausgerüstet, traf ihn der Moment, wo er zuerst eine entscheidende Aufgabe fand und mit grossem Erfolg lösete. Theodor Körner, dem Sänger der Befreiungskriege verbunden, lieh er seine Weisen der Stimmung des Volks, fühlte und erkannte die Gewalt des Volksgesangs, und sah sich als Volkssänger anerkannt. Die Kriegs- und Freiheitslieder aus jener Zeit sind die siegende, entscheidende Losung für sein Leben geworden; was er früher sich angeeignet, seine Bildung und Neigung, blieb unverändert, seine Aufgabe wurde eine andere, oder vielmehr erst jetzt bestimmt.

Auf dem, in unserer Periode entscheidenden Schauplatz für Tondichter, in der Oper, unternahm Weber, die im Volke sich bewegenden Vorstellungen volksmässig darzustellen. Diese Intention scheinen uns seine drei entscheidenden Opern, Freischütz, Euryanthe und Oberon, zu bekennen. Allen liegt jene romantische Weltanschauung unter, die sich in der letztern Kunstperiode, und noch bis jetzt, unter uns herrschend, gezeigt hat;

*) Herausgegeben bei Schlesinger in Berlin. Vergl. der Berl. mus. Zeitung zweiter Jahrg. No. 20. S. 157.
Anm. d. Verf.

in keiner offenbart sich eine tiefere Idee, als die in jener Periode unserm Volk angeeignete; keine bleibt aber auch hinter der Volksansicht und Neigung im Kunstgebiete zurück. Dies bedarf wohl keines Nachweises, da die Opern und die Quelle ihrer Fabeln allgemein unter uns bekannt sind *). Bemerkenswerther scheint es, dass sich aus derselben Grundtendenz auch die Gestaltung der Weberschen Opern ergeben hat, die wir mit dem Ausdrucke balladenmässig bezeichnen können. Bis zu den Befreiungskriegen hatte sich wohl im Gemeinleben des deutschen Volkes neuester Zeit nicht so viel Thatkraft und Thatdrang entwickelt, dass der Volkssänger nicht, wie seine Zeitgenossen, mehr in der Beschauung der Vergangenheit gelebt und gedichtet haben sollte. Dies leitete ihn auf die Sage vom Freischütz, auf die eingebürgerten Erzählungen von Oberon und Euryanthe; zugleich aber bedingte es, dass seine Dramen, statt zu einer um Einen Mittelpunkt zusammengedrängten Handlung, zu einer balladenartig zusammenhängenden Kette von Begebenheiten wurden. Im Freischützen wurden die Spuren dieser Richtung als Fehler der dramatischen Arbeit Kinds angesprochen, da man sie vielmehr als unvermeidliche Folgen der Fabel hätte anerkennen müssen; in Euryanthe offenbarte sich diese Eigenheit so entschieden, dass es mög-

*) Vergl. über den Inhalt des Freischützen die Berliner mus. Zeitung, zweiter Jahrgang. No. 24. S. 195.
Anm. d. Verf.

lich wurde, sie aus der Anlage des Ganzen bis in Einzelheiten, einzelne Verse und Schlussfälle zu verfolgen. *)

Hier ist der Rückblick auf Spontini fruchtbar. Wir haben ihn kennen gelernt, wie er alles Besondere und Einzelne an das Ganze, an die eine Idee des französischen Drama darangiebt, und endlich in diesem Streben in das Allgemeine sich selbst von seiner wahren Aufgabe verlockt. Umgekehrt ist unserm vaterländischen Künstler das Ganze hinter den Einzelheiten geschwunden, das Drama in der Ballade oder Novelle aufgegangen. Spontini bewährt im Ganzen — im Einzelnen und Besondern Weber, seine überlegene, eigenthümliche Kraft. Spontini führt uns in Rom und Griechenland, Persien und Mexiko zu Franzosen der napoleontischen Zeit; Weber weiss böhmische Bergmusikanten und Jäger, Zigeuner und Frankenritter von der Loire, jeden wohl zu bezeichnen. Spontini ballt einen ganzen Akt zu Einer hinreissenden Masse; Webers Liebesgesang der einsamen Agathe zertheilt sich in acht geschiedene (freilich in einander überführende) Momente. Während endlich in Spontini alle Elemente seines Naturells, seiner Bildung, seiner Absicht in einander fliessen, vermögen wir in Weber die verschiedene Natur und Abkunft der einzelnen Züge zu unterscheiden. Es bieten sich unserm Auge Züge der treffendsten Wahrheit, Ausdrücke allgemeinerer Anschauung —

*) Vergl. der Berl. mus. Zeitung, dritter Jahrg. No. 1. 2 S. 4. 9 u. f. *Anm. d. Verf.*

sogenanntes Volksmässige, — wir finden, wo der Tondichter sich diesen höhern und eignern Bestimmungen entzog, zum Ersatz reizende Anklänge italischer Tonkunst, stossen auch auf Erinnerungen an den Einfluss des Klavierspiels (z. B. Stellen wie diese und viele aus Aenchens und Kaspars Rolle im Freischützen)



finden sogar nicht selten die Glieder lose mit einer leeren Akkordfolge an einander gereiht. —

Ist hiermit einem Theil des Inhalts seiner Werke Vollkommenheit abredig gemacht, so erkennen wir, wiederum wie bei Spontini, in der Grundtendenz den Ursprung alles Verfehlens. Hatte der Künstler sich einmal gestattet, für das Bild vollen Lebens die erzählungartige Darstellung der wichtigern Momente einer Begebenheit zu bieten: so konnte es nicht ausbleiben, dass endlich auch das Ganze an den auserwählten Einzelheiten verloren ging und eine nur möglichst reizvolle Ausfüllung von einem zum andern karakteristischen Zuge sich an der Stelle einer durchgehenden Karakteristik und Wahrhaftigkeit einschob.

Prüfen wir jetzt an

O b e r o n *),

das eben Ausgesprochene.

*) Im Klavierauszuge bei Schlesinger in Berlin erschienen.

Die aus Wielands Heldengedicht bekannte Erzählung bietet eine Reihe anziehender Begebenheiten, keinen Zentral-Punkt, um den sich eine dramatische Handlung gestalten könnte. Auch hat der Operndichter eine solche nicht herzustellen vermocht. Ein Ueberblick über das Operngedicht überzeugt uns davon; ja die episch-romantische Anlage des Stoffes und das Vertrauen auf die allgemeine Bekanntschaft mit dem Stoff hat den Dichter sogar zu rhapsodischer, wo nicht fragmentarischer Arbeit verleitet.

Dies ist der Gang seiner Handlung.

Elfen bewachen das Lager Oberons, dessen Entzweiung mit Titania, dessen Schwur (sich nicht zu versöhnen, bis ein Liebespaar unverbrüchliche Treue « in Wohl und Weh, in Flut und Glut » bewährt) wir durch den dienstbaren Puck erfahren. Oberon, nachdem er sein Leid geklagt, erfährt Hüons bekannte Begebenheit an Karls des Grossen Hofe und die Aufgabe, von deren Ausführung des Kaisers Gnade abhängig gemacht ist. Er lässt Hüon und Scherasmin im Schlaf herbeizaubern, zeigt jenem als Traumbild Rezia, lässt ihn ihren Hülferuf vernehmen, rüstet dann die Erwachten mit Horn und Becher, ermahnt Hüon zur Treue und versetzt sie an das Ziel ihrer Fahrt vor Bagdad. Hier rettet Hüon den Saracenen Babekan vor dem Löwen, Babekan versengt sich (wie aus Wieland bekannt) am Becher und will dies an seinen Rettern mit Mord rächen; er wird verjagt. — Wir sind in Namuna's Hütte, wo unsere Helden eintreffen und die auf Morgen fest-

gesetzte Vermählung Rezia's mit Babekan, zugleich aber auch Rezia's Widerwillen vernehmen, die durch ein Traumgesicht von einem abendländischen Ritter diesem zugeneigt sey. Da Hüon heftig Rezia Beistand versichert, wird die Alte auf ihren Gast aufmerksamer und eilt davon, ihrer Tochter Fatime und Rezia die Nachricht in das Serail zu bringen. Diese finden wir im Garten; die Nachricht beseelt sie mit Hoffnung.

Bei dem Festmahl des Kalifen wird Rezia ihrem Bräutigam zugeführt, als Hüon eintritt, Babekan niederhaut, Rezia ergreift und das Zauberhorn alle Widersacher überwindet. Oberon erscheint, versetzt alle in den Hafen von Askalon und beide Paare (Scherasmin hat sich nämlich beiläufig mit Fatime geeinigt) gehen zu Schiffe. Nun erregt auf Oberons Geheiss Puck einen Seesturm, und wir finden Hüon und Rezia hülflos an Strande der Insel, wo Seeräuber Rezia entführen, Hüon gebunden und besinnungslos zurücklassen. Oberon erscheint wieder, beklagt, dass er Hüon so hart prüfen müsse und schaut zum Schluss des Akts einem Reigen der Elfen und Undinen zu.

Im dritten Akt finden wir Scherasmin und Fatime als Sklaven des Gärtners Ibrahim wieder, Hüon wird durch die Wolken herbeigetragen und eben erfährt man auch Rezias Ankunft, die von ihren Entführern dem Emir Almansor übergeben worden und diesen mit Liebesglut erfüllt hat. Vergebens erschöpft der Emir Bitten und Drohungen an Rezia, er bewirkt nur, dass seine Gemahlin Roschana in Eifersucht entbrennt. Zu

dieser wird Hüon beschieden (er glaubt zu Rezia geführt zu werden) mit Liebes- und Racheanträgen und wollüstigem Tanz der Sklavinnen versucht; er widersteht, wird aber vor Almansor angeklagt und mit Rezia, die Almansors Anträge verschmäht, dem Flammentod übergeben — als Oberons Horn Alles erstarren oder tanzen macht. Oberon selbst, mit Titania wieder vereinigt, dankt den Geprüften und versetzt sie vor den Thron und Hofstaat Karls des Grossen, der durch seine Gnade ihr Glück vollendet.

Man findet in dieser langen Reihe von Vorgängen so ziemlich alle vorstechenden Punkte des Wielandischen Gedichts und kann wohl für unsere Behauptung, dass Weber, statt des Drama, dramatisirte Erzählung komponiret, keinen schlagendern Belag fodern. Hiermit ist aber auch zuzugestehen, dass die höhern Tendenzen — eine richtige und wichtige Grundidee, eine befriedigende Karakteristik der Handelnden — der Auffoderung, so viele Begebenheiten zu verfolgen, geopfert worden sind. Die Prüfung der Liebenden bei Wieland ist von ihnen verdient und läutert sie. Der Leser wird durchdrungen davon, dass edle Menschen fallen, aber auch sich wieder erheben können; dies würdigt ihm die Geprüften und Geläuterten, und bestärkt ihn selbst in einer heilsamen Ueberzeugung. Dass mit dem gerechten Schicksal der Liebenden das der Elfenherrscher verflochten ist, vervielfältigt das Interesse, würdigt die von Geistern beschützten Liebenden noch höher. — In der Oper sind Hüon und Rezia in allen Leiden ein willenlos

dahingegebenes Spielwerk Oberons; ihre Liebe und ihre Rettung, kurz alles fällt ihnen aus seiner Hand zu, und in ihnen selbst bleibt keine That, als Widerstand gegen die Bewerbungen Almansors und Roschana's. Natürlich hat nun auch der Komponist in der ihnen zuertheilten Musik keine Karakterentwickelung geben können. Noch weit inhaltloser sind Scherasmin und Fatime, Almansor und Roschane, Babekan, Namuna und Andere oben übergangene stehen so weit ausser der Handlung, dass sie nicht singen; Karl der Grosse und der Kalif mit ihrem Hofstaate sind sogar stumme Personen. Schon in der Vertheilung der Musik ohne alle innere Gründe blos nach Vorliebe für einzelne günstige Momente erkennt man, dass Weber seine Aufgabe gar nicht in der Vollendung des Drama als eines innerlich und äusserlich Ganzen, sondern in der Ausführung einiger Einzelheiten gefunden *); und wenn der Keim solchen Abfalls

---

*) Wenn wir hier auch in Versuchung gerathen, mit dem Herrn Verf. über die Frage zu streiten, ob die, freilich sehr mit Recht gerügte Vertheilung der Musikstücke, und die eben so wirkungslose Einführung mehrer gar nicht singender, sondern blos sprechender Personen, ob dieses alles denn grade dem Componisten als Schuld anzurechnen sey, und ob der Keim solchen Abfalles schon in dessen früheren Werken sichtbar geworden sey, (eine Behauptung, welcher wir wenigstens in Beziehung auf den Freischützen nicht beitreten, dessen Gedicht wir in seiner Art und Weise im Ganzen wenigstens für eben so vortrefflich erkennen, als das, freilich keine Kritik des Einzelnen aushaltende, Gedicht des Don Juan, — wenn wir auch über diese Puncte mit dem Herrn Verfasser nicht eben einstimmen, so getrauen wir uns doch im Ganzen auch nicht, den Vorwurf von unserm Weber abzuwenden, dass er

schon in früheren Werken sichtbar geworden, so ist es hier soweit gediehen, dass die Nebensachen

---

in der Wahl seiner Opernbücher (dass er immer nach eigenem Geschmacke wählte, wissen wir aus seiner eigenen Feder, vorstehend Seite 30), es nicht immer so glücklich traf wie es ihm beim Freischützen gelungen war; (man erinnere sich unter anderem was wir noch zu seinen Lebzeiten über den Text der Euryanthe, zu dem betreffenden Artikel des vortrefflichen Dr. St. Schütze, in der *Cäcilia*, 2. Bd, Heft 5, S. 42) gesagt. Was insbesondere im Oberon die wahrhaft allzuspärliche Vertheilung der Musikstücke, die Einschiebung blos sprechende Personen, ja, das vor sich gehen ganzer, zum Theil sogar langer Scenen und ganzer Katastrophen ohne alle Musik, betrifft, so geht namentlich Letzteres freilich oft so weit, dass man beim Anhören der Oper mitunter ganz vergisst, dass man sich in einer Oper befindet, so dass, wenn endlich doch wieder einmal Musik anfängt, sie einem ordentlich befremdlich und beinah störend vorkommt; — allein auch hier mögten wir wieder fragen, ob auch dieses unserm Weber als ein Fehler vorzuwerfen ist? — Weber trug, als er den Oberon schrieb — ja, schon als er das Gedicht annahm; — den Tod bereits in sich, und fühlte dessen Annäherung, — (*Cäcilia* 7. Bd, Heft 25, S. 24); seine physische Entkräftung hatte, wie wir uns durch persönlichem Umgang überzeugten, schon einen sehr hohen Grad erreicht; — und doch sollte die Oper binnen einer bestimmten Frist fertig seyn. — Musste es ihm, unter solchen Umständen, nicht erwünscht seyn, nur möglichst Wenig schreiben, nur möglichst weniger Nächte Schlaf und Ruhe aufopfern zu müssen, um die Oper noch zur rechten Zeit fertig zu bringen, und den Rest seiner Lebenskraft wo möglich nicht gänzlich daran aufzureiben? Aus seinem Originalmanuscripte der ganzen Oberonspartitur, in dessen Besitze wir uns befinden, und welches wir als eine heilige Reliquie des grossen Verstorbenen betrachten, und in welchem er nach den meisten Stücken den Tag und die Stunde der Beendigung derselben beigeschrieben hat, kann man nicht ohne Wemuth ersehen, welche aufreibende Anstrengungen, grossentheils nächtlicher Arbeit, der jetzt verklärte Künstler sich, zur Beendigung dieser Compositionen, zum Theil selbst noch

den entschiedensten Vorzug vor den Partien erlangt haben, die die Hauptsache seyn sollten.

So finden wir die Elfenchöre mit einem Zauber der Phantasie ausgestattet, der sie zu den höchsten Bildungen in diesem Gebiete erhebt. Und was ist die Aufgabe derselben? Den Schlummer Oberons (vor dem Beginn der Handlung) zu hüten, den Sturm heraufzuführen, einen Reigen im Mondschein zu begehen, der zu dem Drama nicht die entfernteste Beziehung hat. An trefflichster Vollendung steht neben ihnen der Aufzug der Haremswächter, die am Schlusse des ersten Akts Rezia aus den Gärten zurückrufen, und der Chor der Sarazenen an der Tafel des Kalifen, der wiederum der Handlung ganz fremd ist. Den Helden dagegen sehen wir, wo er seinen Karakter entwickeln sollte, mit Bravourpassagen ausgestattet; Rezia in

in London, auferlegen musste. So steht z. B. am Ende der Ouverture beigeschrieben: « Vollendet « London den 9. April 1826 ³/₄ auf 12 Uhr, und somit « die ganze Oper Oberon. C. M. von Weber. *Soli* « *Deo gloria.* » — Am Ende der Introduzion Nro 1 steht: » Geendigt den 11 Sept. 1825 im Kosalschen « Garten. C. M. von Weber. « — Nach Nro 4: » Geendigt den 11. November 1825, Dresden. » — Am Ende des ersten Acts: « Den ersten Act been« digt, Dresden den 18. Novemb. 1825. C. M. von « Weber. » — Nach Nro 16 (O Araby, dear Araby) steht. « Beendiget London den 29. März 1826. « — Nach der Caratine Nro 19: « Geendiget London den » 26. März 1826. » — Nach Hüons Rondo Nro 20: « Geendiget London den 24. März 1826 Nachts 11 » Uhr. C. M. von Weber. » — Nach Nro 21: « Beendiget Dresden den 25. Januar 1826. C. M. « von Weber. « — Am Ende der in London nachcomponirten Arie Hüons (aus *D*, der einzigen Numer die wir in diesem Augenblicke aus Händen gegeben haben), steht, unsers Erinnerns, beigeschrieben: Beendigt London Nachts ³/₄ auf 2 Uhr. — *G W.*

ihrer wichtigsten Scene hat den Meersturm und Sonnenaufgang zu beschreiben; und nicht befremdend kann man es finden, wenn sie aus dieser Gleichgültigkeit (die Sache dramatisch anzusehen) sich in einen falschen, ja unwürdig ausgedrückten Affekt wirft, den Geliebten zu rufen — der Ausdruck war hier schon der Anlage nach kein naturwahr hervortretender, sondern ein von aussen herbeigezogener. —

Doch genug von diesen unerfreulichen Folgen der ursprünglichen Abweichung. Wem die Förderung der Kunst näher liegt, als eine an sich so gerechte Vorliebe für Weber, der kann weitere Beweise, bis in Einzelheiten hinein, ohne Schwierigkeiten finden und wird bei dieser Arbeit durch so viele hier unerwähnte Schönheiten im Einzelnen sich gelabt sehen.

So erblicken wir zwei würdige Künstler *) der Vollendung zustrebend, jeden von einer wahrhaften Tendenz, aber einer einseitigen, erfüllt; den einen nach einer würdigen Einheit ringend mit Aufopferung des Einzelnen — den andern der Treue gegen das wichtigere Einzelne mit Vergessen des Ganzen geweiht, beide der Idee ihrer Bildungszeit und des sie sendenden Volkes sich auf

*) Man vergleiche die Charakteristik eben dieser beiden Künstler in des Verfassers vortrefflichem Werke: Die Kunst des Gesanges, Berlin 1826, §. 792 u. flg. einem Buche, welches, sich nur mit Unrecht unter dem beschränkteren Titel einer blossen Gesanglehre ankündigend, weit allgemeiner als bis jetzo der Fall ist der Musikalischen Welt als eine Schatzkammer geistreicher und wohlbegründeter Ansichten bekannt zu werden verdiente. Vergl. die Recension vorstehend Seite 109. *G W.*

Kosten der allgemeinern und absoluten Wahrheit ergebend, von ihr getragen, in ihr belohnt — und Vollendung ihres trefflichen aber doch einseitigen Unternehmens den Nachfolgern überlassend, die sich an ihnen zu strengerer Treue und geförderter That zu erheben vermögen.

A. B. Marx.

Räthsel-Canon

von

Ludewig Senffel (1520).

Mit einem Notenblatt.

Es ist eine gewiss richtige Erfahrung, dass in einer Epoche der Kunst; in welcher sich technische Fertigkeit als entschieden vorherrschend geltend macht, allemal der Geist der Kunst dar, unter leidet, oder — es ist vielleicht auch umgekehrt, so nämlich, dass der geistige Verfall de- Kunst solche einseitige technische Entwickelung die nun statt Mittel zum Zweck, Selbstzweck wird, möglich macht. Der Mensch sucht sich einmal geltend zu machen, kann er es durch die Kunst nicht, so versucht er es durch Kunststücke.

Eine solche Epoche des geistigen Verfalls der Kunst und des Blühens dieser mechanischen Fertigkeit, haben, wir in der Musik schon einmal gehabt; es war die des 15., und zum Theil noch der Anfang des 16. Jahrhunderts. Wenn auch die Quellen aus den Zeiten dieses Verfalls der Kunst nicht sehr häufig sind, so sind es doch die historischen Zeugnisse. Zu diesen gehören die Klagen der Theoretiker und warmen Verehrer der Kunst aus jener Zeit. Die Herausgeber der höchst interessanten Sammlung von Moteten

Liber selectarum cantionum, quas vulgo mutetas appellant, sex, quinque et quatuor vocum (Augsburg 1520)

(4-, 5- u. 6-stimmige Gesänge von Josquin de Pertz, Heinrich Isaak, Peter de la Rue, Johann Mouton, Jakob Hobrecht, Ludwig Senffel und andern enthaltend) verwahrt sich sehr, dass das keine solche Musik wäre, wie die, welche heutzutage in den Chören auf kindische Weise, mit Sprüngen und lasciven Gesängen, oberflächlich und ungeistlich erschalle.

Der alte ehrbare Sebald Heyden in seiner

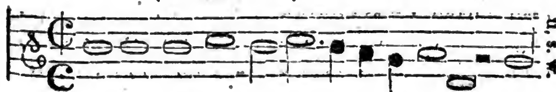
Musica seu ars canendi, Norimbergae 1537, sagt; er habe das Werk geschrieben, dass er einen Beitrag dazu leiste, die wunderherrliche Singkunst von den Vagabunden- und Comödiantenmässigen, müssigen Ueppigkeiten *(ociosis lenociniis)* zurückzuführen und in ihren wahren Dienst einzuweisen.

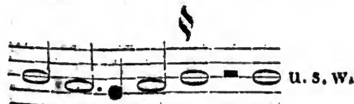
Noch mehr sagt *Picitono* (im *Fior Angelico, Venezia* 1547) darüber.

Beweise von solchen müssigen Ueppigkeiten sind schon oft angeführt worden (Forkel, Burney u. a.) — Ein prächtiger Codex, ein Chormissale aus dem 15. Jahrhundert, in der Ambroser Sammlung in Wien, liefert deren auf einmal eine ganze Menge.

Z. B. in einer Messe von Anton de Fevin, *O quam glorifica*, steht, bei dem Benedictus, an der Stelle des Soprans, Folgendes:

Canon { *vado* / *venio* / *redeo* — }




u. s. w.

An der Stelle des Tenors steht:

Tenor.	*Benedictus qui venit in nomine domini*	*habentur in parte superiori*
Contra.	*Benedictus tacet*	
Bassus.	*Benedictus tacet.*	

Das soll nun ungefähr so viel heissen: der Tenor habe bei dem Zeichen 𝄋 einzusetzen, aber mit nur halb so langen Noten als das vom Sopran eingeführte Thema, sodann habe der Tenor in den vollen Noten das ganze Thema von hinten anzufangen, wobei ihm der Sopran in der halben Geltung der Noten folgt.

In einer andern Messe steht, bei dem *Pleni*, anstatt der Tenornoten: *Nolete fieri sicut equus et mulus in quibus non est intellectus.*

In einem *Benedictus* steht, statt der Tenornoten: *Nescio quid dicam, quia non possum solvere dicam*; — In einem *Pleni*, beim Sopran: *Pleni non sunt loquelä neque sermones*, und beim Tenor: *Cantat vacuus coram latrone viator*; — in einem andern *Pleni* beim Tenor: *Claudus excusat mechum more solito*; — in einem andern *Pleni* ebenfalls beim Tenor: *De duobus malis majus malum est fugiendum* u. dgl. m.

Solcher Muthwillen heisst doch eigentlich die armen Sänger recht für Narren halten; denn sie müssen sich nun, aus den andern Noten, diejenigen, die sie zu singen haben, heraussuchen.

So auch in einer Messe von *Bruhier*, *Mediatrix nostra*, haben die drei obern Stimmen das *Credo*, nach unserer Takteintheilung mit 132 Takten zu singen; bei dem Bass steht nichts weiter als:



*) Und zwar das *revertere in requiem tuam* (kehre zu deiner Ruhe zurück) wie hier ausgeführt ist, verkehrt. *Anm. d. Verf.*

Notate verba, et signate mysteria. L. S.

Canon.

Salve	sancta	parens	dulcis	amor	meus.
Sancta	virgo	pia	salus	mundi	amor
parens	pia	coeli	porta	salus	dulcis
dulcis	salus	porta	coeli	pia	parens
amor	mundi	salus	pia	virgo	sancta
meus	amor	dulcis	parens	sancta	salve

Dergleichen Spielereien findet man in der Musik aus dieser, der grossen glänzenden des *Lasso*, *Palestrina* etc. vorhergehenden Periode, in grosser Menge. Sie geben den Beweis, dass, weil nur Solches möglich war, unter Componisten sowohl als Sängern eine, ans Unbegreifliche gränzende Fertigkeit in Erfindung und Auflösung contrapunktischer Combinationen statt gefunden haben müsse; was schon zum Theil die höchst verwickelte Art des Notenschreibens, diese Menge von verschiedenen Ligaturen, die verschiedenen *modi* und *tempi* (obiger *Picitono* führt allein 16 verschiedene Tactarten, *modi* und *tempi*, auf,) der Gebrauch der Punkte etc. und das Alles ohne Zufügung von Taktstrichen, bei ununterbrochen figurirtem Gesang mit allen Künsten des Contrapuncts — darthut. Es muss also damal einem Sänger etwas mehr zugemuthet worden seyn, als man heute es wagen dürfte. — —

Wenn grosse Meister in dieser und der folgenden Periode solche Künsteleien und muthwillige Nekereien des Sängers verschmäht haben, so zeigen sie doch noch hie und wieder ihre grosse, von Jugend auf erlernte und getriebene Fertigkeit in Erfindung solcher contrapunktischen Combinationen.

Der oben angeführten Sammlung von Moteten, hat der grosse Meister Ludewig Senffel (welcher diese Sammlung redigirt hat) einen Räthselcanon beigefügt, welchen ich auf dem beiliegenden Notenblatte den Lesern der *Cäcilia* zum Auflösen hiermit vorlege.

Eines der folgenden Hefte wird die Auflösung, so gut sie mir eben gelungen ist, enthalten.

G. v. Tucher.

I.) **Rondeau brillant**, sur des Airs et Danses Suédois originaux, pour le **Basson**, avec accomp. d'Orchestre, composé par *Charles Koch*, membre de la chapelle de S. A. le Duc de Saxe-Cobourg. Oeuv. 15. Offenb. a/m, chez J. André. Prix 3 fl. 30 kr.

II.) **Potpourri** sur des Thêmes de Préciosa de *C. M. de Weber*, pour le **Basson**, avec Accompagn. d'Orchestre, composé par *Charles Koch*. Oeuv. 18. Leipsic, chez Hofmeister. 1 Thlr. 16 gr.

Angezeigt von C. Almenräder. *)

Wenn unsere Musikverleger den Künstlern und Dilettanten des Fagottes bis jetzo noch immer **nur so selten** Compositionen für dieses Instrument, und unter diesem Wenigen sogar noch weniger Gutes und Vorzügliches, von vorzüglichen Tonsetzern Geschriebenes, darbieteu, so mag der Grund hiervon zum Theil in dem herrschenden Vorurtheile liegen, das Fagott sey zum Solospiel, und namentlich zum Concertspiel, minder geeignet als andere Instrumente. — Einen

*) Den Namen des ausgezeichneten Fagottisten Almenräder kennen unsere Leser schon aus der im 6. Hefte der **Cäcilia** (2. Bd., S. 123) gegebenen Nachricht von seiner Verbesserung des Fagottes. Einen sehr rühmenden Auszug jenes Cäcilienartikels liefert nunmehr auch die Pariser *Revue musicale*, (Nro 34, Vol. 2. Octbr. 1827. p. 220 flgg.), mit der Nachricht, dass die Pariser Fagottisten die Almenrädersche Einrichtung adoptirt haben, und ein dortiger Instrumentenmacher *Adler* Fagotte der befraglichen Art anfertigt. Dass sie, nach des Erfinders Anleitung und unter seiner eigenen Aufsicht, in der B. Schottischen Instrumentenmanufaktur in Mainz, mit grösster Genauigkeit, sowohl neu angefertigt, als auch bereits gebrauchte Fagotte nach Almenrädischer Art eingerichtet werden, wird hier zur Nachricht für Freunde des Instrumentes wiederholt, so wie auch, dass die Grundsätze der Einrichtung und die Eigenthümlichkeit der Anwendung, und des Tonspiels **des Fagottes überhaupt**, und des **Almenräderischen** insbesondere, im erwähnten Cäcilienartikel ausführlich entwickelt sind. *D. Rd.*

haltbaren Grund, warum eigentlich dem Fagotte dieser Rang streitig gemacht wird, weiss Ref. freilich nicht zu errathen; wohl aber weiss er, dass das Fagott, in vielen grössern Compositionen unserer herrlichsten Tondichter, in seiner Art die nämliche Wirkung hervorbringt, die man an anderen Blasinstrumenten bewundert. Oder will man dem Fagotte etwa vorwerfen, dass es kein hohes, sondern ein tieferes, ein Tenor- und Bass-Instrument ist; dann müsste man ja, um consequent zu seyn, auch keinen Tenor- oder Basssänger, sondern immer nur Sopran und Alt Sänger oder Sängerinnen hören wollen.

Jedenfalls ist jeder Freund des Instrumentes dem Componisten der beiden vorliegenden Werke Dank dafür schuldig, dass er durch dieselben die geringe Anzahl guter Fagottmusik vermehrt hat.

I.) Das Erstere derselben, (das *Rondeau brill.*) beginnt mit einer Introd. Adagio, *c-moll*, ganzer Takt. Nach einer kurzen Einleitung des Orchesters, tritt die Principalstimme, kräftig und bündig, mit einer pathetischen, gleich drei Octaven umfassenden Figur ein, worauf, durch einige kleine, gut verbundene Sätze, auf das Thema des nun bald folgenden Rondo hingedeutet wird. So kurz diese Introduction gehalten ist, so gehaltvoll wird sie Jeder finden. — Das hierauf eintretende Thema zum Rondo (scandischer Bauerntanz) eignet sich dem Instrumente sehr gut an, wird, im Verfolge, nach Art einer freien Phantasie, mit eingewebten brillanten, keinesweges verbrauchten Passagen ausgeführt, und am Schlusse, nach einigen verzierten Fermaten, zu einem recht schönen charakteristischen Thema (Schifferlied *Es-dur*, $^2/_4$ Takt) übergeführt. Dieses erscheint dann in drei Variationen, welche zwar sämmtlich ziemlich schwer, bei guter Ausführung aber gewiss von trefflicher Wirkung sind. — Beim Schlusse der letzten Variation wird die Modulation ins *Des-dur*, und von da auf recht interessante Weise ins *D-dur*, hinübergeleitet, dann weiter durch mehrere Tonarten modulirt, worauf, nach

einem Zwischenspiele des Orchesters, die Solostimme ein neues Thema (Wiegengesang, in *b-moll*, Andantino, 2/4-Takt) anhebt. Doch der scanische Bauerntanz verdrängt diesen netten originellen mit pikanter Violoncell-Begleitung angefangenen Wiegengesang *), und nachdem wir mit *c-moll* wieder das Thema des ersten Rondo und den schönen Gesang des Schifferliedes, früher in *Es-dur*, nun (hier in *C-dur*) vernommen, führt uns der Componist in dieser letzteren Tonart, durch brillante Figuren, zum Schlusse hin, welcher das Ganze mit einem kuhreihen-ähnlichen Gesange abschliesst, der aber doch wohl zu lang zu nennen ist, indem solche Sätze gewöhnlich eine karge Harmonie haben, und dadurch etwas langweilen. Uebrigens wird Jeder Spieler diesen Schluss leicht nach Gutfinden abkürzen können. —

II.) Das zweite Werk, obgleich blos Potpourri betitelt, ähnelt dem Ersteren, wird aber, der schönen Themate des unvergesslichen Meisters und ihrer durchaus guten Bearbeitung wegen, gewiss nicht wenigere Freunde finden, als das zuerstgenannte Werk. — Die Introduction, (*B-dur*, poco Adagio, 2/4 Takt), weit entfernt, nach Art gewöhnlicher Einleitungen, vor jedes andere Musikstück, ungefähr eben so gut, als vor das für sie Bestimmte zu passen, macht vielmehr, sehr zweckmässig, den Zuhörer auf das Folgende aufmerksam, und thut dies auf eine Weise die dem Componisten Ehre macht. Das hierauf folgende Thema wird nun kunstgerecht durchgeführt, so dass sich der Fagottspieler in mancherlei schönen Wendungen vortheilhaft zeigen, und beweisen kann, dass solche Modulationen, präcis und rein vorgetragen, seinem Instrumente gar wohl anstehen. Hierauf folgt das schöne Lied: Einsam bin ich etc. (*Es-dur*), mit einer Variation, welche vom

---

*) Der Wiegengesang würde sich noch besser ausgenommen haben, wäre der Componist im erst verlassenen *F-dur* kurz vor demselben geblieben; denn dadurch, dass hier drei moll Tonarten in verschiedenen Sätzen ziemlich schnell aufeinander folgen, entsteht einige Monotonie. *Anm. d. Vf.*

Spieler auch ein gutes Cantabile in Anspruch nimmt. — Der nun folgende Zigeunermarsch (*B-dur*, 2/4 Takt), ist dreimal variirt, wonach wieder ein cantabler Satz eintritt, der von ausserordentlich schöner Wirkung und, mitunter von den übrigen Blasinstrumenten, besonders der ersten Flöte, in schönen Nachahmungen umschlungen, aber auch für die Prinzipalstimme mit nicht leichten Modulationen versehen ist. (Hier werden manche Verbesserungen, die wir jetzt an mehren Fagotten besitzen, von grossem Nutzen seyn; denn Stellen wie



können unmöglich, ohne cis- und doppelte as-Klappe, wenigstens gewiss nicht *con delicatezza*, hervorgebracht werden). Hierauf kommt das erste Thema (Chor) wieder zum Vorschein, und mit wirkungsvollen, dem Instrumente sehr zusagenden Passagen, schliesst das, ein schönes Ganze bildende Concertstück, welches, wenn auch keinen Knall-doch einen bleibenden Effekt hervorbringt.

Beide Werke verlangen zwar tüchtig geübte Spieler; doch sind sie nicht so schwer auszuführen als man bei der ersten Ansicht der Principalstimme wohl befürchten möchte.

Mögen beide bald in aller Fagottisten Händen seyn und Hr. Koch, dadurch aufgemuntert, für das bisher in Solostücken so stiefmütterlich behandelte Instrument, bald Mehres folgen lassen. *Carl Almenräder.*

Schröpfköpfe
für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum,

von

G. L. P. Sievers.

Sechste Lieferung.

Wenn ich euch, ihr deutschen Componisten, heuer noch fragen wollte, ob euch wirklich bekannt ist, welche Situationen ihr in Musik zu setzen hättet; so würdet ihr mir in's Gesicht lachen und, auf eure Werke deutend, sprechen: «Welch' unverschämte Frage! Wie, nachdem wir mehr oder weniger Opern componirt und diese einen entschiedenen Beifall (wenn auch nur den unsrigen) davon getragen haben, sollten wir noch nicht gelernt haben, was eine musikalische Situation, und was keine ist?»

Verständigen wir uns: in euren Bänkelsängereien (es gibt einige Opern, von denen hier aber keine Rede ist) habt ihr die Situationen genommen wie sie gekommen sind, das heisst, ihr habt die Person singen lassen, nachdem sie gesprochen hat. Das darf aber, mit eurer Erlaubnis, nicht so seyn: sie soll nur dann singen, wenn sie sich ausgesprochen hat, dies Wort nicht in dem Scharwänzelsinne der nunmehro unseelig verblichenen Nebelästhetik, sondern in dem gemeinen schlichten Sinne des bürgerlichen Lebens, wo es so viel heisst, als entweder aus Mangel an Ideen, oder vor Erschöpfung, nichts mehr sagen können. Die einzig rechte musikalische Situation, die Leute singen zu lassen, ist, wenn sie sich, in diesem Sinne genommen, ausgesprochen haben. — Ich sehe auch den Kitzel der Witzboldelei antreten: «Wie,»

fragt ihr hohnlächelnd, « können denn die Leute noch etwas zu singen haben, wann sie nichts mehr zu sagen wissen? » — Allerdings, ihr unwohlweisen Herren! Wenn die Leidenschaft (denn nur diese soll in Musik gesetzt werden, und nicht die Klippkrämerei des Mittag- und Abendbrods) die Sprache erschöpft hat, so weiss sie nichts mehr zu sagen; aber rasen, toben, wüthen, nach Befinden der Umstände auch weinen und verzweifeln, kann sie. Dies sind die rechten Situationen, welche ihr in Musik zu setzen habt. Nehmen wir, zum Beispiele, einen unglücklich Liebenden; nachdem er alle Ueberredungsmittel, seine Grausame zur Gegenliebe zu bewegen, in Prosa erschöpft hat, ohne Gehör zu finden, wird bei ihm ein Zustand der geistigen und körperlichen Exaltation, das heisst entweder passive Verzichtleistung, oder active Verzweiflung, entstehen: dies ist der rechte musikalische Augenblick; er kann (oder muss vielmehr) mit wenigen Worten abgethan werden.

Freilich wünschte ich (und dies möchte euch nicht gefallen), dass eine solche Situation die strengste Einheit des Tempo und des Ausdrucks erhalte, denn es ist nicht wahr, dass, um das Publicum zu interessiren, das jedesmalige Musikstück zwei-, drei-, oft viermal das Zeitmaas wechseln müsse; im Gegentheile ist dieser blos materielle Wechsel dem Effecte eher hinderlich, als vortheilhaft. Sorgt nur für den geistigen Wechsel des Ausdrucks, das heisst, lasst nicht je alle vier und vier Tacte noch einmal und abermal in der nämlichen Leier, oder in der Dominante singen, sucht musikalische Perioden zu bauen, wie die literaischen des Boccacio, aber nicht wie die des Tacitus (der Vergleich hinkt, ich weiss wohl warum;) — geht aus einem Tone in den andern Schritt vor Schritt, und nicht, als ob ihr vom Thurme stürztet, u. s. w.

Solche Situationen zu gewinnen, hat Metastasio vor allen andern, oder vielmehr allein unter allen andern, verstanden.

Metastasio! Ich sehe im Geiste, wie ihr, die Lobpreiser der Gegenwart, über mich, den Freund

der Vergangenheit, hohnlächelnd die Achsel zukken werdet; aber das verschlägt mir nichts, im Gegentheile *hanc veniam damus petimusque vicissim.* Nur so viel erlaubt mir, hinzuzusetzen, dass ich Metastasio'n für das Muster im Zuschneiden eines musikalischen Textes halte. Wenn sich dieser Dichter, für unsere heutigen musikalischen Bedürfnisse, zu beschränkt zeigt; so ist nicht er, sondern der damalige Zustand der Tonsetzkunst schuld daran: lebte er jetzt, ihm würde es gelingen, die Grenzen zu erweitern, ohne sie, wie wir thun, zu überspringen. Nicht die Qualität ist beschränkt in Metastasio, sondern die Quantität. Wie er, vom tiefsten musikalisch-dramatischen Verstande durchdrungen, musikalische Situationen für Eine einzige Person zu erfinden wusste, so würde es ihm, mit der Zeit fortschreitend, nicht minder leicht gefallen seyn, zwei, drei oder vier Personen in wahrhaft sangbare Handlung gegen einander zu versetzen.

Als Metastasio im Jahre 1724 auftrat, waren kaum, — seit die, zuerst von Peri, (oder wie andere wollen, von Cicognoni und Cavalli,) zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts unternommene Einschaltung der Arien in das, bis dahin blos recitativisch abdeclamirte Singspiel, zu einiger wirklichen Kunstvollendung gediehen war, — fünfzig Jahre verflossen; natürlich, dass er nicht mit Einem Male Alles thun konnte, sondern es der allmäligen Entwickelung der fortschreitenden Zeit überlassen musste, bei der, sich mannigfaltiger ausbildenden melodischen und harmonischen Gestaltung der Musik, auch eine grössere Mannigfaltigkeit in den darzustellenden und auszudrückenden Gegenständen zu schaffen.

Wollte man übrigens einwenden, dass selbst in den Werken des Meisters *par excellence* Stücke vorhanden sind, denen keine der von mir geschilderten musikalischen Situationen zum Grunde liegt; so würde ich diese Behauptung läugnen, bis man mir Eins angeführt haben dürfte, in welchem sich wirklich keine dramatische, das heisst, keine lei-

denschaftliche, Handlung (denn die wahre Leidenschaft ist stets dramatisch, so wie eine wirklich dramatische Situation stets leidenschaftlich ist) entdecken liesse. Freilich giebt es in jenen Werken Situationen, in welchen die Leidenschaftlichkeit nicht, so zu sagen, aus allen Poren hervorsieht, welche sie aber nichts destoweniger im Inneren desto wirksamer aufzuweisen haben. Ich will von Hunderten nur eine einzige anführen. Das Quintett in der Zauberflöte:

« Hu, hu, hu! Der Arme kann von Strafe sagen etc.; »

ist von der Art, dass es denjenigen, welche die Brille aufsetzen müssen um eine dramatische oder leidenschaftliche Handlung zu finden, nichts weniger als in die Kategorie jener Situationen zu gehören scheint. Untersuchen wir aber die Scene etwas genauer: Papageno, welcher die Sprache verloren hat, wendet sich bittend an Tamino, um sie wieder zu bekommen, Tamino, mit dem Zustande desselben Mitleid habend, drückt sein Bedauren aus, ihm nicht helfen zu können, — beides, dünkt mich, eine sehr leidenschaftliche Situation. Die drei Damen erscheinen: Papageno erhält die Sprache wieder, er jubilirt; abermal eine dramatische Situation, in welcher noch dazu eine wichtige moralische Lehre (die, nicht zu lügen) miteinfliesst. — Dann lüften die drei Damen den Schleier, welcher über dem Fortlaufe des Stücks ruht, deuten die fernere Verwickelung desselben an, ohne jedoch ein Wort zu viel oder zu wenig zu sagen, und lassen, nach Sibyllen Weise, den Zuschauer sowohl, wie die beiden interessirten Personen (Tamino und Papageno), in Ungewissheit, — gleichfalls wieder die dramatischte Situation welche man sich denken kann. — Wie in dieser, würde ich mich gedreisten, in allen Singstücken des Meisters die strengste Nothwendigkeit, dass sie gesungen und nicht gesprochen werden müssen, darzuthun.

Wenn ich meine Schröpfköpfe, nicht auch den musikalischen Literatoren oder Reisebe-

schreibern angesetzt habe; so ist es blos geschehen, um den Raum des Titels zu ersparen. Ja, ich hätte sogar, ohne dem Inhalte meines Artikels Abbruch zu thun, unter dem Titel desselben die philosophischen Reisebeobachter sämmtlich subsumiren können. Was es heisst, beobachten, können freilich diejenigen nicht beurtheilen, welche ihr ganzes Leben hindurch nicht hinter dem Ofen weggekommen sind. Aber nur über das Waichbild des lieben Vaterlandes hinaus, (ich stecke die Grenzen warlich nahe ab,) und man wird gewahr, wie gewissenlos, um nicht zu sagen, wie geistlos, die Reisenden beobachtet haben.

Daran sind zwei Gründe schuld: erstlich sind die gewöhnlichen Reisenden mehr neu-, als wissbegierig; und zweitens ist es wirklich schwerer als man glaubt, die gehörigen Quellen, besonders in einer grossen Stadt, aufzufinden. Ihr Leser, die Ihr in weniger denn eines Handumwerdens irgend eine Kunst- oder literarische, oder auch nur eine politische, Nachricht einnehmt und euch daran erfreut, oder, je nachdem es fällt, Aergerniss nehmt, euch ahnet nicht, wie viel Wege und Stege, wie viel Hin- und Herfragens, wie viele Demüthungen (denn ein Frager ist in allen Ländern das allerlangweiligste Geschöpf, welches existirt) ihre Erwerbung, selbst im Falle sie falsch ist, gekostet hat. Daher, behaupte ich, seit mir aus Erfahrung die Schwierigkeit der Beobachtung bekannt geworden ist, dass von allen eigentlichen geistigen Nachrichten, welche uns die Geschichte überliefert hat, kaum der neun und neunzigste Theil wahr seyn mag, ja dass selbst die materiellen, um für mathematisch wahr anerkannt zu werden, einer Kritik bedürfen, welche nicht jedermanns Sache ist. — Freilich giebt es Facta, welche so auffallend sind, dass man darüber wegfällt, wenn man entweder blind ist, oder mit verbundenen Augen geht.

Letzteres ist dem Herrn Grafen Orloff in seiner Geschichte der Musik in Italien von den ältesten Zeiten bis auf unsere,

Tage unzähligemal wiederfahren. Wäre nicht längst zur Gnüge bekannt, dass, wie die seichtesten Flüsse gerade die durchschreitbarsten sind, auch die seichtesten Bücher die meisten Leser finden, man möchte sich wundern, wie diese wahrhaft erbärmliche, unkritische, verworrene, auch nicht eine einzige neue, oder wenigstens unbekannte, Idee oder Thatsache enthaltende Compilation, bis jetzt schon zwei Uebersetzungen, eine Deutsche und eine Italiänische, habe erleben können. Schweige ich vom Mangel an aller Kritik, vom schaalen Wortkrame, der sich in jeder Zeile abmartert, um eine andere Lobesformel aufzufinden, vom unverschämten geistlosen Nachbeten aller unverschämt-geistlosen französischen Quellen, vom noch unverschämterern, aus Unkunde der Sprache oder strafbarer Nachlässigkeit entstandene Nichtbeachten der Deutschen musikalischen Schriftsteller; schweige ich endlich von aller tieferen philosophisch - ästhetischen, ja selbst blos materiellen, Einsicht der Musik, — um der Nachlässigkeit des Verfassers in Erwähnung rein historischer, vor den Augen des Publicums offen darliegender Thatsachen zu reden. Wie gewissenlos der Verfasser die Vergangenheit behandelt hat, davon nur ein einziges Beispiel: es fehlt *Bai*, der Componist des dritten Miserere welches am stillen Freitage in der Sixtinischen Capelle zu Rom gesungen wird. Da Orloff des Allegrischen (am Mittwochen), so wie des Bainischen (am Donnerstage gesungen) Erwähnung thut; so muss die Uebergehung Bai's um so eher auffallen, als man doch vernünftiger Weise nicht voraussetzen darf, dass der Herr Graf Orloff ausdrücklich nach Italien gereist sey, um dort Materialien zu einer Geschichte der Musik zu sammeln, ohne die Charwoche in Rom zugebracht, oder vielmehr der Aufführung der drei Miserere in der Sixtinischen Capelle in eigner Person beigewohnt zu haben. Da er aber des Baischen Miserere mit keinem Worte erwähnt; so kann man von drei Voraussetzungen immer Eine mit Sicherheit annehmen:

entweder der Verfasser ist während der Charwoche nicht in Rom; oder nicht in der Sixtinischen Capelle gewesen, oder er hat über die drei daselbst gesungenen Misereres auch nicht die allergeringste Nachricht eingezogen. Welcher aber auch von diesen drei Fällen der wahre seyn möge, keiner dürfte für den wahren Beruf des Herrn Grafen Orloff zum musikalischen Literator auf eine vortheilhafte Weise zeugen. In der musikalischen Gegenwart ist der Verfasser so wenig bewandert; dass, während der allererbärmlichsten, obscuresten Notensetzer Erwähnung geschieht, nicht einmal der Name Martin's, des unsterblichen Verfassers der *Cosa rara*, genannt wird.

Um aber die wahrhaft erstaunungswürdige musikalische Lokalitätsunkunde des Verfassers darzuthun, möge folgende, wörtlich aus dem Anfange des zweiten Bandes *(delle differenti scuole di musica)* ausgehobene Stelle darthun. (Ich citire aus der Italiänischen Uebersetzung, da mir das Französische Original nicht zu Gesichte gekommen ist, glaube aber jener nicht misstrauen zu dürfen, da hier von keiner Entstellung des Sinnes aus Unwissenheit der Sprache, sondern von einer klaren, keinem Verdachte eines Ueberseerirrthums Raum lassenden Behauptung die Rede ist.) Man liesst (II. Vol. p. 11) in der Note: « *In questi luoghi* (nämlich in der Peterskirche u. a. m.) *si prova al più alto grado la magia della musica vocale la più melodiosa, e quella della musica istromentale la più dotta e la più pura* (an diesen Stätten empfindet man, im höchsten Grade, den Zauber der gesangreichsten Vokalmusik, und den der gelehrtesten und reinsten Instrumentalmusik). » Nun aber giebt es in der Peterskirche bei keiner der gottesdienstlichen Handlungen, mögen sie an ihrem gewöhnlichen Orte, das heisst in der Chorcapelle, oder, bei grossen Festen und päbstlichen Messen im grossen Schiffe vor dem päbstlichen Altare (der sogenannten *Confessione di S. Pietro*), gefeiert werden, ausser der Orgel irgend eine den Gesang begleitende Instrumentalmusik, Herr Graf Orloff

müsste denn die sechs Contrabässe, welche, wenn der Gottesdienst im Schiffe Statt findet, die Capelle der Peterskirche (aber auch nur diese, denn die päbstliche Capelle muss allenthalben, selbst ohne Begleitung der Orgel, also auch der Contrabässe singen) unterstützen, für eine *müsica istromentale la più dotta e la più pura* genommen haben. —

Uebrigens geht der Herr Graf Orloff mit seinem hiesigen Uebersetzer, einem Herrn Coronati, in Sorglosigkeit und Unwissenheit Hand in Hand. Denn sollte man es für möglich halten, dass dieser Mann, ein geborner Römer, welchem es nicht an allen musikalischen Kenntnissen fehlen kann, keinen der Irrthümer verbessert und eben so wenig eine der zahlreichen Auslassungen hinzugefügt hat?

Uebrigens muss die armselige Compilation, von welcher hier die Rede, um so mehr das Missfallen jedes wirklichen Musikkenners erregen, als dem Verfasser, vermöge seiner Glücksumstände, Quellen zu Gebote standen, welche dem eigentlichen Gelehrten, der, gewöhnlich unbegütert, die Reisekosten von seinem literarischen Erwerbe bestreiten und überdem seine Zeit zwischen Reisen, Sehen und Schreiben theilen muss, selten zugänglich sind.

In der Reihe der Römischen Componisten, deren Liste bis auf die neuesten Zeiten herab fast übervollzählig ist, fehlt der Expater *) Bonfichi,

*) So heisst *già Religioso*, und nicht: der verstorbene Pater, wie ich, durch den Jargon der sogenannten *lingua romanesca* (wie man hier den Römischen Provinzialismus nennt) verleitet, in welchem *già* häufig für *fu* (verstorben, seelig) gesprochen, ja sogar sehr häufig geschrieben wird, in meiner Darstellung des jetzigen Musikzustandes in Italien (in *Cäcilia*, 3. Heft, Seite 211) fälschlich zu verstehen gegebeu habe. Mein Irrthum war um so verzeihlicher, als selbst im Deutschen das ehemalig oder vormalig dieselbe doppelte Bedeutung, welche die Römer dem *già* geben, zu haben scheint. Wer wird, zum Beispiele blos aus den Worten errathen, ob der vormalige Minister der verstorbene oder der abgesetzte

der vortreffliche Componist mehrerer Oratorien, von denen *La Nuvoletta di Elia*, *Il Passaggio del mar rosso*, *La Morte di Adamo*, *Il Figlio prodigo* u. s. w. nicht nur in Rom, sondern in ganz Italien, für klassisch gehalten werden. Auch wird im ganzen Werke der Oratorienanstalt in der *Chiesa nuova* zu Rom, (historisch in so fern von der höchsten Wichtigkeit, als sie der Musikgattung gleiches Namens ihre Entstehung gegeben hat, und selbst künstlerisch, Trotz ihres Verfalls, dem Kunstfreunde noch fortwährend ein Gegenstand des höchsten Interesses,) mit keinem Worte gedacht. Man wird also gezwungen, zu vermuthen, dass Herr Graf Orloff einen oder ein paar Wintermonate, oder gar einen ganzen Winter, in Rom zugebracht habe, (denn im Sommer kömmt kein Fremder hierher), ohne an einem einzigen Festtage die Oratorien der *Chiesa nuova* besucht, oder ohne sogar davon reden gehört zu haben. Ein schöner Ruhm für einen Schriftsteller, der ausdrücklich nach Italien gereist ist, um über dessen Musikzustand zu schreiben! *G. L. P. Sievers.*

---

heissen soll?" Hat nun gleich *già* im Römischen Jargon diese doppelte Bedeutung, so heisst es dagegen weder in Rom, noch weniger in der reinen Toscanischen Sprache, d e r m a l. Eben so wenig bedeutet das Französische *désormais* d e r m a l, sondern stets i n s k ü n f t i g e. Bonfichi ist also nicht verstorben, sondern lebt, als Expater, im Neapolitanischen, von der Pension, welche der Orden ihm zahlt. Er hat unter der Französischen Regierung das Kloster verlassen, ohne bei der Rückkehr des Pabstes dahin zurückkehren zu wollen. So viel ich höre, beschäftigt er sich fortwährend mit der Composition von geistlichen Musiken. *Anm. d. Vf.*

Zustand der Musik in Mexiko.

Von Christian Carl Sartorius.

(Mit Musikbeilagen.)

Zacualpan bei Mexico den 20. Juli 1827.

Unter dem milden Himmel des südlichen Europa entwickelte sich früh die Liebe zur Musik, und durchdrang, als erheiterndes, belebendes Element, die Völker Italiens und Hispaniens. Auf beiden Seiten der Pyrenäen, wo sich die Sprache von Oc *), zuerst unter den romanischen, zur Dichtkunst entwickelte, in der Provence und Aragon, erklangen die Lieder des Troubadours an den Höfen der Grossen und auf den Burgen der Edeln, — die Gesänge der Jongleurs auf dem Markte, unter dem Volke. Eine Menge kirchlicher Feste bedurfte des Schmuckes der Kunst und vor allem der Musik, woran das Volk Antheil nahm: Turniere, mimische Tänze und Feste wurden von Saitenspiel und Gesang begleitet, und alles dieses wirkte dahin, dass die fröhliche Kunst **) der Musik, mehr als jede andre, das Gesammteigenthum der Nationen im südlichen Europa wurde. In den Palästen wie in den Hütten wurde Gesang und Spiel geliebt und geübt, und die fröhlichen Tanzweisen, die Romanzen und Liebeslieder vererbten sich mit der Mandole, Laute oder Viguela,

*) S. Sismondi, Geschichte der Litteratur des südlichen Europa.

**) Herder nennt die Musik „fröhliche Kunst“ mit mehr Recht, als der Blumenorden von Toulouse die Dichtkunst *gaya cienza*.

von dem Vater auf den Sohn. Auch in den Reichen der Araber in Spanien, in Grenada, Sevilla, Murcia, Valencia, Cordova und Toledo bedurfte der prachtliebende, ritterliche Geist der Moren, der Musik, und bildete sie, wie auch die Dichtkunst, auf asiatische Weise aus; aber auch hier war sie allgemein geübt, und ihr verschiedenartiger Charakter verschmolz sich endlich (nach Unterdrückung der Mauren) mit dem Spanischen.

Als Hispanien seinen Zepter jenseit des atlantischen Meeres erstreckte und auf der westlichen Halbkugel mächtige Reiche zerstörte, um den unersättlichen Durst nach Gold zu stillen: da wanderten die Sitten des Mutterlandes in die Colonien über, und in einer Ausdehnung von mehr als 500 Meilen, von Californien bis zum südlichen Chiloe und der Mündung des la Plata, klang spanische Sprache, galt spanische Sitte.

Aber diese Colonien waren von Kriegern und Mönchen gegründet, sie wurden vermehrt meist durch Solche, welche der Befehl ihres weltlichen oder geistlichen Tyrannen, oder Habsucht dahin trieb. Was Wunder also, wenn hier für die Entwicklung der Humanität überhaupt, so wie für die Bildung einzelner Künste und Wissenschaften, nur äusserst wenig geschah. Hierzu kam noch die, allen Fortschritten, aller Aufklärung so feindliche Politik Spaniens, welche absichtlich ihre Colonien niederzuhalten suchte, damit sie nicht etwa selbständig ihr Haupt erheben möchten, und wel-

che mit der grössten Eifersucht alle Nichtspanier von den Küsten der Colonien abhielt, damit kein Licht auf diese Weise eingeführt werde.

Erst als die europäische Bevölkerung, durch Spanier und ihre Abkömmlinge (Gachapines y Criollos) wuchs, als bedeutende Städte auf den Hochebnen der Andes aufblühten, in einem Clima, ähnlich dem des südlichen Europas, — erst da ging für die Künste und Wissenschaften in diesen Landen ein Licht auf. Ausgezeichnete Creolen bildeten sich in Europa und wurden nach ihrer Rückkehr die Lehrer ihrer Mitbürger; patriotische Männer legten Schulen an, und wirkten dadurch mehr, als die unzähligen Klöster, welche, wie überhaupt die ganze Geistlichkeit dieser Lande, für Künste und Wissenschaften, Agrikultur und Gewerbe so wenig wie möglich wirkten.

Unter den grössten Colonien der Spanier zeichnete sich in den letzten hundert Jahren durch strebenden Sinn in Künsten und Wissenschaften vorzüglich das Vicekönigreich Mexico aus, das jetzt, frei von dem spanischen Joche, als vereinigte mexikanische Republik, selbständig in der Reihe der Völker steht.

Der unübertreffliche Beobachter *Alex. v. Humboldt* spricht, in seinem Werke über Neuspanien, ausführlich über den Stand und Gang der Cultur in diesem Lande; der Musik erwähnt er nur beiläufig und kurz, und darum versuche ich es hier

zusammenzustellen, was ich über diesen Gegenstand in verschiedenen Theilen des Landes zu bemerken und zu erfahren Gelegenheit hatte.

Die wilde Zerstörungssucht der Spanier, welche dem Reiche der mexikanischen Indier ein Ende machten, hat uns beinahe aller der wichtigsten historischen Monumente über dieses Land beraubt, und so kann es nicht befremden, dass wir über die **Musik der alten Indier** fast keine Nachricht haben. Wir wissen nur, dass sie mit kriegrischer Musik zum Kampfe zogen, und dass sie bei ihren Opfern Trommeln und Pfeifen gebrauchten. Da indessen die heutigen Indier in vielen Stücken noch dieselbe Lebensart führen, wie ihre Väter unter Moteuczoma: so kann man theilweise von dem jetzigen Zustand auf den früheren schliessen. Nach diesem war die Musik der alten Indier freilich noch auf einer sehr niedren Stufe. Sie bedienten sich Trommeln aus Stücken hohler Baumstämme, mit Hirschfellen überzogen, und Pfeifen aus Rohr oder gebranntem Thon.

Ich hatte Gelegenheit mehre dieser Instrumente unter den Indiern zu sehen. Die Pfeife ist von der Grösse eines Flageolets, meist aus Bambus, und der Ton wird wie bei jenem erzeugt. Sie haben 3 auch 4 Tonlöcher und sind, namentlich die alten aus Thon, nicht ohne Zierlichkeit gearbeitet.

In den ganz indischen Dörfern bedient man sich bei kirchlichen Festen, namentlich am Tage

des Kirchenpatrons und bei den Processionen und Funktionen der *semane santa* (Charwoche), der Trommel und Pfeife; es werden einzelne Schläge auf die Trommel gethan wie auf eine Pauke

und dann auf der Pfeife vier lang ausgehaltene Töne angegeben

c, d, e, c.

Diese einförmige traurige Musik wechselt ab mit einem andern, den Indiern gleichfalls eignen Instrument, Clarin genannt, wo möglich noch trauriger als das vorige. Es besteht aus einem 8 - 10 Fuss langen, hohlen Stabe, kaum fingerdick, hat am einen Ende ein Mundstück wie ein Clarinett, nur dünner, am andern eine weite Öffnung, wie das Kuh- oder Alphorn. Die lange Röhre wird aus dem dürren Stengel einer Staude gemacht, die hier sehr häufig wächst und von den Indiern, wie auch oft das Instrument, *acocotl* genannt wird. Ich füge hier eine flüchtige Zeichnung bey:



Dieses wunderliche Tonwerkzeug unterscheidet sich dadurch wesentlich von seinen Verwandten, dass der Ton durch Einziehen des Athems hervorgebracht wird. Es gehört eine fürchterliche Lunge dazu, es tönen zu machen; oft sah ich bei Festen die Anstrengung der Indier, den Ton lang auszuhalten und zu trillern, und bei dem allen bleibt die Musik weit hinter dem zurück, was die deutschen Hirten auf ihren hölzer-

nen, graden, mit Kirschbaum- oder Birkenrinde überzogenen Hörnern produciren.

Ausser diesem reciproken Gehörne sah ich mehrmals ein andres Blasinstrument, was mehr bei heitern Gelegenheiten von den Indiern gebraucht wird. Es ist eine Art kleiner Schalmey, gegen 8 Zoll lang, mit 5 Tonlöchern, von Holz, und alle die ich sah sehr alt.



Die Indier spielen darauf, stets zur Trommel, verschiedene Melodien, die aber auch nicht den Umfang einer Octave erreichen. Es heisst *Chirimia* und hat einen sehr gellenden und starken Ton, der von den Indiern, zumal auf der Hochebne von Tenochtitlon, sehr geschätzt wird. Denn die Indier lieben, zumal wenn es die Verherrlichung des Dorfpatrons gilt, grossen Lärm; an solchen Tagen verpuffen sie all ihren sauer erworbenen Taglohn an Raketen, und kaufen grosse Feuerwerke, welche sie oft am hellen Mittage abbrennen. Bei solchen Festen fehlt das erwähnte Instrument nie, und namentlich nicht bei den Tänzen zu Ehren eines Heiligen (*danzas*), welche meist mimisch sind, oft mit wunderlichen Verkleidungen in wilde Thiere u. dgl. Nur Indier tanzen hierbei, und es scheint mir deshalb, dass es uralte Gebräuche sind. Eigenthümliche Weisen hörte ich hierbei nicht; es waren corrumpirte Stücke spanischer Melodien. Auch unter den Tänzen zum Vergnügen sind mehre, welche auf al-

ten Ursprung deuten, welche aber auch spanische Melodien haben. So tanzen sie z. B. einen Tanz *Malinche*, nach der Sage die Geliebte Montezuma's — und einen andern *el Marques*, die eigenthümliche Benennung des Cortez unter den Indiern.

Ob noch alte, eigenthümliche Sangesweisen anzutreffen sind, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen. Ich lebte 8 Monate lang fast allein unter Indiern, aber was ich sie singen hörte, waren fast nur spanische Tanzweisen oder *Jaraves*. In den vom Verkehre ganz entfernt liegenden Theilen des Gebirges sollen sie noch ihre eignen Lieder und Melodien haben, höchst einförmig und traurig, namentlich in der *Huasteca* und dem Lande der *Otomi*.

In Tlascala, dem Athen der mexikanischen Indier, wo ihre Sprache am feinsten gesprochen wird, singen sie alte indische Lieder, aber sie bedienen sich dazu spanischer Volksweisen. Die Gedichte sind nicht ohne Zierde der Poesie, und klingen auch, von den Eingebornen selbst ausgesprochen, nicht übel. Ich besitze mehre davon und werde sie andern Ortes mittheilen;*) für jetzt begnüge ich mich, nur eine Strophe mit ihrer wörtlichen Verdeutschung anzuführen:

*) Auch dieses Manuscript ist bereits in unseren Händen und wird in einem nächsten Hefte mitgetheilt werden. d. Red.

Itzintlan Setepetontli,
Gampazutschitl motecpana,
Ocnigitacse Indisuela
Noyolotzin quitlilana.

An dem Fusse eines Berges,
Welchen tausend Blumen decken,
Sah' ich einst ein Indiermädchen,
Das mein Herzchen mir gestohlen.

Die Indier haben viel Lust an Gesang und Tanz und bedienen sich zur Begleitung meist der *Jarana*, eines kleinen Saiteninstrumentes in Guitarreform, kleiner als eine Violine, mit 4 Saiten, und viele wissen es nicht ohne Fertigkeit zu spielen. Fast in jeder Hütte trifft man eins oder mehrere dieser Instrumente, welche sie selbst verfertigen, aus Tannen- oder Cedernholz. Einige machen den Körper des Instruments rund und bedienen sich dazu der Schale eines Armadils, einer Calabasse oder eines Zacuelli, einer grossen runden Frucht mit harter, dünner Schale.

So viel über die Musik der Indier; manche andere Notizen über diesen Gegenstand werde ich gelegentlich weiter unten einstreuen.

Was nun die, durch Europäer hier eingeführte, durch sie und ihre Nachkommen, die Creolen, geübte Musik betrifft; so kann ich nur von ihrem gegenwärtigen Zustande reden, indem mir alle historische Notizen über diesen Gegenstand fehlen.

Im Ganzen gilt hier das, was ich in der Einleitung zu diesem Aufsatze sagte: die in Spanien durch alle Stände verbreitete Liebhaberei an der Musik wanderte mit den Colonisten auch hierher: aber da es ihr an Bildung und Gelegenheit dazu fehlte, erhob sie sich nur selten zur Kunst und zu originellen Productionen. Man kommt nicht leicht in ein Haus oder eine Hütte, worin nicht ein oder mehre musikalische Instrumente zu finden wären; aber die allerwenigsten wissen, was eine Note ist, sie spielen und singen nach dem Gehör, oder sehen einander die Fingersetzung ab. — Doch darauf werde ich zurückkommen, wenn ich von den musikalischen Instituten der Hauptstadt und anderer grösseren Städte werde geredet haben.

In Mexiko selbst, der Bundesstadt der Föderation, ist ohne Zweifel viel musikalischer Sinn, dem es nur an rechter Belebung und einem tüchtigen Mittelpunkte fehlt.

Es bestehen 2 Theater in welchen Opern gegeben werden. Das eine, ältere, ist schlecht, das neuere nur mittelmässig zu nennen. Das Orchester des neuen Theaters ist gut, aber es fehlt an guten Sängern und Sängerinnen und an einem geübten Chor. Die *prima donna* war bisher ein sehr corpulentes Weibsbild (darf ich mich dieses niedern Ausdrucks bedienen) ohne alle Grazie, mit sehr starker, ziemlich gewandter Stimme, die sie aber mehr als Trompete, denn als *vox huma-*

na handhabte. Sie ward in der letzten Zeit durch die zweite Sängerin verdrängt, ein junges, gutgewachsenes Mädchen, welche ohne Zweifel bald aus den Schranken der Mittelmässigkeit treten würde, wenn sie zweckmässigen Unterricht genösse, und nicht beständig ums liebe Brod die Lunge in Thätigkeit setzen müsste. Der erste Tenor ist der einzig erträgliche von den Männern; die übrigen leiern ohne allen Ausdruck, mit einer Unzahl Triolen, Trillern und Schnörkeln, — was man aber hier für sehr schön hält.

Man gibt hier die meisten bekannten Opern von Mozart, Cherubini, Spontini, (Cortez) Rossini und kleine französische Opern; z. B. den Wasserträger, den kleinen Matrosen etc.

Mehr als die Oper kann das Ballet gerühmt werden, das ein Europäer *Portret* dirigirt. Die Musik ist ein Quodlibet aus hundert Ouverturen, Symphonien, Arien u. s. w., aber die Haupttänzer, namentlich *Mad. Portret*, *Dem. Gamburino* und *Son. Aguilan* bleiben nicht hinter dem zurücke, was ich in London in Drourilane und Coventgarden in dieser Klasse sah.

Man sollte glauben, dass in einem Lande, wo so viel auf kirchliche Feste und kirchlichen Pomp gehalten wird, die Kirchenmusik ganz vorzüglich ausgebildet seyn müsste. Das ist aber keineswegs der Fall. Die Kirchen haben zwar alle Orgeln und hin und wieder auch ziemlich gute Spieler;

aber die grossen musikalischen Messen mit vollem Orchester und Chor, Oratorien, Requiem, findet man gar nicht oder doch höchst unvollkommen. Das Gewöhnliche auch bei dem feierlichsten Hochamte in den reichsten Cathedralen ist ein Dutzend Instrumente und ein kleiner Chor von Männerstimmen, welcher die Responsen nach altem kirchlichen Style singt. Die Gemeinde nimmt niemals, bei keiner Art kirchlicher Functionen, am Gesange Antheil. Die Abendandachten mit Musik *maitines* erreichen auch nicht das, was man oft in kleinen Städten Europas der Art hat, und ich erstaunte in der That, als ich in der Christnacht, in der Cathedrale von Mexiko, eine eben so wenig vollständige, als imponirende Musik hörte. Das beste der Art hörte ich in der schönen Hauptkirche von *Puebla de los Angeles*, am Abende vor dem Frohnleichnamfest (*vispera de corpus.*) Orchester und Chor waren ziemlich vollständig und führten ein italiänisches Oratorium gut aus.

Unter den musikalischen Anstalten der Hauptstadt ist noch das *instituto filharmonico* zu nennen, ein Musikverein, welcher regelmässige wöchentliche Versammlungen hat und hier Musikstücke bekannter europäischer Meister einübt. Ob es gleich ein Privatverein ist, so kann man doch leicht Einlasskarten erhalten. Liebhaber der Musik geben Quartette, Duette und andere Stücke grade wie in europäischen Musikvereinen. Das Institut steht unter der Leitung eines thätigen Musikers, des Hrn. *Elizoga*, der als

Componist bereits Mehres geliefert hat, und als der beste Musiker der Hauptstadt angesehen wird.

Das Militair hat durchweg Regimentsmusiken, wie in Europa, und einige recht gute Banden. Das erste Artillerie-Regiment hat die geübteste, welche jeden Sonntag-Abend vor der Caserne an der Alameda (dem öffentlichen Spaziergange mit Alleen) spielt, bei einer grossen Concurrenz von Zuhörern. Sie executiren nicht allein Märsche, Sonaten, Tänze, sondern auch die Ouvertüren aus Titus, Tancred, dem Kalifen von Bagdad u. a. recht artig.

Öffentliche Concerte sind nur selten und werden wenig besucht. Ein Italiäner, Christiani, der sie bisweilen veranstaltete, starb vor einem Jahr, und jetzt werden nur von Zeit zu Zeit kleinere Concerte als Intermezzo's in den Theatern gegeben.

Mehr Pflege als in öffentlichen Instituten findet die Musik in den Familienkreisen vieler angesehener Spanier und Creolen. Hier wird kein Geld gespart, um gute Instrumente, englische Fortepiano's, Geigen, Harfen u. dgl. anzuschaffen; die einzelnen Glieder der Familie erlernen verschiedene Instrumente um sich zu kleinen Concerten zu vereinigen. Ich brachte in solchen Cirkeln mehre äusserst angenehme Abende zu, und überzeugte mich, dass die Musik mit wahrer Liebe betrieben wird.

Das Lieblingsinstrument der Mexikaner ist die Guitarre, deren Gebrauch in allen Theilen des Landes gleich stark ist. Man verfertigt in Mexiko, Guadalaxara und andern Städten sehr gute, rein und starktönende Guitarren, und findet ganz vorzügliche Spieler auf diesem Instrument. — Die hiesige Guitarre ist vollständiger als die deutsche; sie hat 14 oder 16 Saiten (doch eigentlich nur 7 oder 8, aber für jeden Ton 2 Saiten.) Die Stimmung ist wie bei unsrer Guitarre, nur dass nach dem tiefen e noch ein d und H folgt. —

Ausser diesem Instrumente findet sich ebenfalls häufig *la bandola* und *el bandolon*, ein Instrument der Laute ähnlich, der Körper rund, platt, das Griffbret wie bei der Guitarre, die Besaitung mit 10 Metallsaiten. Es wird mit einem biegsamen Griffel von Horn oder Schildkrot gespielt und hat einen dem Klavier nicht unähnlichen Ton. Diesen *bandolon* hat man, so wie die Guitarre, für Bass und Discant, so dass 2 bis 4 sich begleiten; eine Musik die sich gar nicht übel ausnimmt. Auf diese Weise werden nicht allein Tänze und Lieder gespielt, sondern auch grössere Musikstücke mit Begleitung von Violinen und Flöten.

Ein anderes Instrument *Salterion* (*psalterium*) findet man hie und da, aber nicht häufig. Es ist ein 4 Zoll hoher trapezförmiger Kasten mit Resonanzboden, oben mit 3 Octaven Metallsaiten

bezogen, welche mit den Fingern angeschlagen werden; beim Spielen liegt das Instrument wagerecht vor dem Spieler.



Gewöhnlicher ist die Harfe, vorzüglich in einigen Gegenden; namentlich in dem freundlichen Jalapa findet man fast in jedem Hause eine Harfe, und mitunter geübte Spieler.

Was den Gesang betrifft, so ist dieser fast durchweg sehr wenig gebildet, und am wenigsten in der Weise wie wir ihn in Deutschland schätzen. Findet man auch hin und wieder viel Fertigkeit und grosse Geschwindigkeit der Stimme, so fehlt doch der Ausdruck, der Accent, das Pathetische, namentlich bei Liedern ernsten Inhalts. Am besten werden noch die kleineren scherzhaften Lieder gesungen, nach welchen getanzt wird und welche fast sämmtlich Liebe und Eifersucht zum Gegenstande haben. Hierüber werde ich weiter unten mehr reden.

In den gebildeten Ständen ist die Musik der ausgezeichneten europäischen Meister sehr bekannt, und was mir besonders auffiel, die deutsche mehr als jede andre. Kaum eine und die andere kleine Composition von Spaniern findet sich hier, kaum wissen die Creolen den Namen

eines spanischen Musikers; aber Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Bach, fand ich selbst in Dörfern im Gebirge, weit von der Hauptstadt, und Klavierstücke von Pleiel, Gelinek, Cramer, Ries und andern trifft man überall an. Haydn namentlich wird als der grösste Musiker verehrt, und man nennt ihn nur den göttlichen (*el divino Haydn.*)

Weniger ist man mit den Italiänern bekannt; meist nur ihre Kirchenmusik erwähnt man, und auf Charfreitag hörte ich selbst in einem Dorfe einen Theil des *stabat mater* von Pergolesi.

Französische Musikstücke findet man im Ganzen sehr wenige, und die welche bekannt sind, sind meist aus Opern entnommen.

Die Liederweisen, welche hier am meisten verbreitet sind, in allen Gegenden, unter allen Ständen, sind spanische Volksweisen, oder einheimische, nach denselben gebildet. Die alten spanischen Romanzen sind nicht in die Colonien übergegangen. Denn da sie meist auf historischem Fundament beruhen, da viele lokal sind und sich auf das altspanische Ritterthum, auf die Kriege zwischen Christen und Arabern beziehen, so konnten sie in den fremden Landen keine Wurzeln schlagen.

Die Tänze sind es, welche die allgemeinste Verbreitung haben, die scherzhaften, mimischen Tänze, deren Gegenstand Liebe und Eifersucht ist,

die *Boleros*, *Jaraves* etc. Nur in den Kreisen der sogenannten Honoratioren (*gente decente*) tanzt man Walzer und Contretanz; das Volk bleibt bei seinen *fandangos*, wozu gesungen wird. Im Schatten eines Baumes, in der Hütte, die nur eine Quadratruthe Raum giebt, auf jedwedem freien Plätzchen, ist schnell der Saal bereitet; es braucht nur eine Guitarre zu erklingen, so sammelt sich sogleich ein Kreis und die Füsse sind in Bewegung. Meist tanzt nur ein Paar, oft auch 2, in vielen *Boleros* nur 3 Personen. Fehlen die Frauen, so tanzen Männer allein, und umgekehrt.

Die Musik dieser Tänze besteht immer aus 2 Theilen; aus einem blos gespielten, und einem gesungenen. Der erstere hat rascheren Takt, schnellere Wendungen und wird oft mit Castagnetten getanzt; der zweite ist stets langsamer und mit Gesticulation begleitet, angemessen dem Inhalte des Verses den man singt. Guitarre und *Bandolon* sind die Instrumente welche man zu diesen Tänzen lieber hat, als alle andere. Der Spieler singt auch meist die Verse, oder es gesellen sich ihm einige zu, welche zweistimmig den Chor führen. Die Gesänge sind zum Theil recht munter und artig, zum Theil aber auch, wie die Tänze, etwas obscön. Oft wird irgend ein Vorfall im Dorfe, irgend eine Begebenheit im Lande, der Gegenstand des Liedes; viele Bursche machen mit Leichtigkeit Verse und passen ihren Text einer bekannten Melodie an, zur grossen Belustigung der Zuhörer. An anderem Orte werde ich über

diese Tänze und ihren Charakter mehr reden; hier bemerke ich nur noch, dass die Melodien mit denen unsrer Nordländer gar keine Ähnlichkeit haben. Mir fiel es Anfangs äusserst schwer, auch die leichteste im Kopfe zu behalten, weil sie mir so gar fremdartig klangen. (Ich lege hier einige bei, welche im Lande sehr üblich und hier entstanden sind.)

Der Charakter eines Volkes spricht sich zum Theil in seinen Liedern und Gesängen aus, und von einem lässt sich aufs andere schliessen. Das hiesige Volk *) ist im Durchschnitte leichtsinnig, vergnügungssüchtig, liederlich: die stärksten Leidenschaften bei beiden Geschlechtern sind Liebe und Eifersucht. Der Mexikaner denkt nur von einem Tag zum andern, und arbeitet nur wenn die Noth ihn zwingt. Unter dem milden Himmel kennt er nur äusserst wenige Bedürfnisse. Eine Hütte, in einem Tage erbaut, gibt ihm Obdach, der Boden ist sein Tisch und Bett, wenig Mais und Chile oder Bohnen seine Nahrung. Ohne Beschwerde wandert er von einem Orte zum andern; denn er hat nur Ein Kleid, und keinen andern Hausrath als eine Palmenmatte und einige Töpfe. So leben selbst die, welche bedeutenden Verdienst haben; aber wenn es Spiel und Weiber, Tanz und geistige Getränke gilt, verschwenden sie in einem Augenblicke die grössten Summen. Kein

*) Ich rede hier nicht von den Indiern, die ganz verschiedenen Charakter haben, sondern von der gemischten Race, welche sich im Gegensatz der Indier *gente de razon* nennen.

Verlust kränkt sie, und singend gehen sie weg, wenn sie im Hahnengefecht oder Kartenspiel ihre Habe verloren haben. — Dies Gepräge tragen die Volksgesänge und Tänze. Nicht lustige Zechlieder in fröhlichem Kreise gesungen, nicht Romanzen und Balladen kennt man; nur Liebeswerben in tausend Formen, nur Vorwürfe der Eifersucht, leichtfertiges Girren und ungebührliches Verlocken z. B.

De me la mano paloma
para subir à tu nido;
à noche dormiste sola
ahora dormiras con migo.

Gieb die Hand mir liebe Taube
Dass zu deinem Nest ich steige;
Gestern Nacht schliefst du alleine
Heute sollst du bei mir schlafen.

Die Bewegungen der Revolution, und die Anstrengungen welche die Nation für die Erzwingung der Unabhängigkeit machen musste, riefen vielfach ernstere Empfindungen hervor, welche in Liedern und Weisen ausgesprochen wurden. So entstanden viele patriotische Gesänge, Märsche, Tänze, welche mehr den Stempel des Ernstes und der Begeisterung tragen als die früheren.

Es ist eine Sage, deren Wahrheit ich nicht verbürgen kann, dass Iturbide, als er vom Vicekönig nach der *cierra madre* geschickt wurde, um den Rest der Insurgenten aufzureiben, durch einen Gesang für die Independenz gewonnen worden. In der Nähe von Tepantitlan hörte er, als er in der Nacht nachdenklich und schlaflos in

seinem Zelte lag, mehre Männer die folgende Strophe singen:

¿Tristes Indios hasta cuando
Cesaran vuestros desvelos?
Vuestros hijos por los suelos
I los agenos mamando.

¿Wann ihr armen Indier werden
Eure schweren Sorgen enden?
Eure Söhne in dem Staube
Während Fremde aus Euch saugen.

Es mochte in dem ehrgeizigen Manne längst der Gedanke aufgestiegen seyn, sich an die Spitze der Unabhängigkeit zu stellen; aber noch schwankte die Wage des Entschlusses. In jener Nacht, vielleicht durch den Gesang aufgeregt, entschied es sich. Er liess sogleich aufbrechen, zog nach Yguala, steckte die Fahne der Unabhängigkeit auf, und entschied mit einemmale Mexikos Schicksal.

Ein Volk das keine Geschichte hat, wie die alte Welt, kann auch keine Poesie haben, wie diese. Erst Jahrhunderte und grosse Begebenheiten werden den rechten Boden für die Künste hier zu Lande schaffen; bis jetzt hat das Volk noch nicht Unterricht, nicht Ernst, nicht Fleiss, nicht Energie, um aus der Fülle seines Gemüthes Gediegenes zu schaffen, und noch lange wird man den braunen Mestizen, indem er auf der Guitarre klimpernd über die Berge wandert, mit gellender Stimme seinen Jarave und Fandango singen hören.

Ch. C. Sartorius.

Mexicanische Gesänge

mitgetheilt von

Chr. C. Sartorius.

No. I. La Petenera.

La petenera Se - ño - res nohay quien la sepa cantar
Die Petenera, nein, ihr Herrn kann niemand hier mir singen

So - lo los marine - ritos ay soledad sole - dad
Allein Die Leutchen von der See – Alleine, ach, Alleine! –

solo los mari - ne - ri - tos que nave gan en la mar
Allein die Leutchen von der See, die schiffen auf dem Meere

solo los marine - ri - tos que na - ve gan en la mar
Allein die Leutchen von der See, die Schiffen auf dem Meere.

2.

Yo soy la petenerita,
querida de un oficial,
yo soy la vela de cera,
que te ha solido alumbrar -
ay soledad soledad,
soledad del alma mia;
quien tiene amores no duerme
ni de noche ni de dia.

2.

Ich bin die Petenera klein.
Lieb einem Offizier.
Ich bin die Kerze dein von Wachs,
Die stets dich hat umleuchtet -
Alleine, ach alleine,
Allein in meiner Seele! -
Wer Liebe hegt, der schlum̃ert nicht,
An Tagen und in Nächten.

3.

Yo soy la petenerita,
hija de la petenera.
que quiere el señor Alcalde,
que me vaya de esta tierra -
ay soledad, soledad,
soledad de aquel que fué,
á darle agua á su caballo,
y bebió tanta como él.

3.

Ich bin die Petenera klein,
Der Petenera Tochter,
Es will des Dorfes Richter mich
Aus diesem Lande treiben -
Alleine, ach, alleine.
Allein - er ist gegangen,
Sein Pferd in Flut zu tränken,
Und trank wie dieses Fluten.

Nº II. Cancion patriotica.

Allegro

So - mos in-de-pendientes ri-va la li-ber-
Ja wir sind un-ab-hängig hoch le-be freiheit

tad viva A-me-ri-ca li-bre y viva la igual-
hoch hoch der be-frei-te Welttheil Gleichheit le-be

dad viva A-me-ri-ca li-bre y viva la igual-
hoch hoch der be-frei-te Welttheil Gleichheit le-be

dad. Fine. Tres siglos op-ri-mi-dos tres siglos de ri-
hoch Drey hundert Jahr Be-drängnis drei hun-dert Jahre

gor los tres de des-po-tis-mo ha-brá mal-dad ma-
Noth doch bes-sere zu-kunft winket Sieg. Brü-der o-der

yor los tres de despotismo ha-brá maldad mayor.
Tod Ja bes-sre Zukunft winket Drum Sieg Brüder oder Tod.

2.

Despues de tantos años
de esclavitud tirana,
han roto las cadenas
los heroes de la patria.
Somos independientes. etc.

3.

Fuego, fuego artilleros
fuego, fuego el cañon
fuego, fuego respire
fuego y viva el valor.
Somos independientes. etc.

4.

Cortez, ó nombre infame!
que recuerda la atroz
conquista, que los siglos
han visto con horror.
Somos independientes. etc.

5.

Despues de tantos siglos
de penas y trabajos.
con nuestra libertad
ya la paz recobramos.
Somos independientes. etc.

2.

Nach so viel, vielen Jahren
Tyrannischer Sclaverei,
Zerbrachen seine Ketten
Die Helden dieses Lands.
Nun wir sind unabhängig. etc.

3.

Ihr Männer gebet Feuer,
Gib Feuer, du Geschütz,
Sprucht Feuer, Feuer, Feuer,
Hoch lebe Feuer muth.
Nun sind wir unabhängig etc.

4.

Cortez! - verruchter Name,
Du rufst das schwarze Werk,
Dem drei Jahrhundert bebten,
Der fernen Zukunft zu.
Nun sind wir etc.

5.

Nach so viel hundert Jahren
Der Plagen und der Pein,
Erkämpften wir uns Freiheit,
Erkämpften wir uns Ruh.
Nun sind wir etc.

N° III. Boleras

Sino duermes es cu-cha be-lla homici-da si no duermes es-cu- - - - cha bella homici-da bella homi-ci- - - - da y te di-re la cau- - - - - sa de mi parti- - - - - - - da D.C.

Weñ du nicht schläfst so hö-re o schöne Mörde-rin weñ du nicht schläfst - o schöne Mörde-rin o schöne Mör- - - de-rin ich wer-de dir dan sa- - - - gen wa-rum ich schei- - - - de

2. Estrivillo. 3.

Y asi no creas,
que aunque me afendas falsa
yo te aborresca.

Dan wirst du nim̃er glauben.
Wie sehr du mich gekränket.
Daſs ich dich haſse.

Melodie und Harmonie

Ahnung eines Laien.

Die bestimmte Richtung alles und jedes menschlichen Handelns auf irgend ein edles Ziel ist erhebend und erfreulich.

Sie mag unterweges streng' oder milde, krieg- oder friedebringend erscheinen, und was wir uns der Bedingungen noch so mannigfache denken mögen: die Richtung an und für sich bleibt edel, ob auch zur Linken und zur Rechten falle, was damit unvereinbar sein musste. Wir haben nur das Eine Ziel im Auge, — also (scheint es wenigstens zuvörderst) auch nur den Einen nächsten Weg.

Der nächste Weg jedoch ist nicht allemal der förderndste; bisweilen sogar würde er sich, wegen mancher inmitten liegenden Hinderungen, schier als der hemmendste bewähren. — Darauf gilt nothwendige Rücksicht.

Wir wenden unsre Bahn, wie wir können, immerdar jedoch — dafern wir unser selbst bewusst bleiben — ohne das Ziel aus dem Auge zu verlieren.

Die unerlasslichen Bahnwindungen bieten sogar bisweilen manch eigenthümlichen Reiz dar: theils für die Theilnahme der Beschauenden, theils für das Gefühl des Wandelnden selbst, indem wir empfinden, nichts könne ihm auf dem erkornen

Wege absoluten Stillstand gebieten, und das Ziel strahle nur um desto anmuthiger und verheissender, von je verschiedneren Gesichtspunkten aus man es zu betrachten genöthiget werde. Auch verleitet oder vielmehr erhebt den Wandrer diese Stimmung zu manchem eigenfröhlichem Seitaustraben in rüstiger, sich selbst erfrischender, nimmer dem Ziel untreu werdender Kraft.

Dieser stätigen, eben so geist- als anmuthbegabten Wanderung lässt sich das Wesen der

Melodie

vergleichen, zuerst mit nothwendigen, dann mit freudig selbstgeschaffnen Schwierigkeiten ringend, und dennoch unversigbar stets Einer Sehnsucht, Einer Seele voll. —

Dagegen lassen sich von einer ausgedehnten Basis her viele solcher Pilgerbahnen denken, demselben Ziele zustrebend, und also eben so mannigfach in ihren Richtungen, als einig in ihrem Zielpunkte.

Soll dies Verhältniss sich klar für die Wandelnden gestalten, so wird zuvörderst eine bestimmte Sicherheit jedes Wandrers auf der von ihm eingeschlagnen Bahn erfordert. Denn wer darf rechts und links umblicken, bevor ihm das Gradausgehn zur ganz unerlasslichen, ja schier unbewussten Nothwendigkeit — dem Athmen vergleichbar — geworden ist! —

Nach einer solchen errungenen Gewissheit aber wird das Rechts- und Linksblicken wiederum durch eine innere Nothwendigkeit geboten.

Denn der Geist kann sich an dem Fortüben des einmal Eingeübten nicht begnügen, ohne in träge Gleichgültigkeit — d. h. in geistiges Unbewusstsein und also eigentlich Nichtsein — unterzusinken und zu verschwimmen. —

Das Rechts- und Links-Hinschauen aber droht uns dennoch anfänglich zu verwirren. Die von da- und dorther ausgehenden Pfade scheinen den unsrigen feindlich zu durchschneiden, bis wiederholte Blicke auf Nebenbahnen und Ziel uns zu der erfreulichen Anschauung verhelfen: wir wollen und wallen allzumal nach dem Einen Hauptpunkt, und eben durch die Mehrheit der Pfade wird die Wallfahrt anmuthiger und störungsfreier, indem Jegliches ungehemmt seiner eignen Weise folgen kann, und die Eintracht, statt uns in erdrückende Einförmigkeit zu drängen, sich als belebende Mannigfaltigkeit gestaltet.

Da hätten wir den Begriff der zur

Harmonie

verbundenen und erhöheten Melodie. —

Die Alten — wie wir ausschliesslich die Bewohner der wissenschaftlich und künstlerisch blühenden Welt vor Christus zu nennen pflegen — diese Alten stellten in der Ahnung eines Allerhöchsten, das ihnen zur ächten Vereinung des Lebens mangelte, die Musik mit ihren sehnsuchtvoll bedeutenden Anklängen fast überhoch. Und dennoch fehlte ihnen dabei der Zauber der Harmonie, wenigstens einer solchen, die in schein-

bar widerstrebenden, ja widerstreitenden Gängen alle Stimmen zur wohllautendsten Einheit verbindet, und die Melodie verherrlicht, indem sie solche zu bekämpfen scheint. —

Nur eine weltumfassende Liebe, also nur die der höchsten göttlichen Offenbarung, konnte in die Herzen den Sinn für die verschiedenartigsten Bestrebungen im Verein mit einem gleichmässig erkannten Ziel ergiessen. —

Ahnungen einer solchen musikalischen Bedeutung, vom höchsten Lichte verklärt, finden wir im Sokrates und Platon, und wohl darf man diese Männer und ihre Aussprüche ohne alle Abgötterei göttlich nennen. Waren sie ja doch gewürdigt, als Vorboten der ewigen, kundgegebenen Harmonie zu erscheinen, welche die Herzen mit heitrem Genügen füllen sollte; — nicht nur in Bezug auf ein erhabenes Ziel, sondern auch schon als göttlich liebende Trösterin unterweges. —

Unsre heiligen Schriften verkünden die Liebe zum Nächsten als unerlasslich, ja als Eines und dasselbe mit der Liebe zu Gott. —

Tiefdeutsam bildet die Musik diesen Satz vor oder nach, die Melodie — als an und für sich edle Richtung auf's Ziel — doch immer noch als ungenügend erscheinen lassend ohne Verein mit der Harmonie, — oder mit den aus gleicher Basis hervorgehenden Richtungen nach gleichem Endpunkte.

In der Harmonie offenbart sich die eigentlich edle Duldung, ja die einzig zu verstattende, wo

man sich nicht einer strafbaren Nachlässigkeit in Bezug auf die Melodie oder auf die als einmal nothwendig erkannte Richtung zum Ziele schuldig machen will.

Bei jeglicher geistigen weiterhin in's Blaue hinausschweifenden Duldung — in einer noch unlängst vergangenen Zeit lobpreisend mit dem Namen Toleranz benannt — erleidet nicht nur die eigne Richtung nach dem Ziele Gefahr, sondern auch die Liebe für die mit uns Pilgernden wird — all des süsslichen Verzärtlungsscheines unerachtet — durch die That für null und nichtig erklärt. Denn deutlich herauszusprechen, heisst eine solche tolerante Gesinnung: „fahrt wohin Ihr Lust habt! Wenn i c h nur gut fahre!" —

Auf diese Weise entstände durch misverstandene Toleranz ein so verunglücktes geistiges Concert, wie jenes musikalische oder vielmehr unmusikalische des genialen J. J. Rousseau bei Herrn von Treytorens, wo er, als Jüngling ohne Kenntniss des Satzes, die Stimmen nach Belieben hingeschrieben hatte, sich entsetzend, dass die rebellischen Dinger bei der Ausführung nicht gehörig zusammenklingen wollten, während jeder einzelne Musiker doch vollkommen richtig und kraftbemüht die ihm vorgelegten Noten abspielte.

Hätte Einer jener musikalischen Kämpfer — Alle gegen Einen und Einer gegen Alle — durch irgend eine Obergewalt seine Genossen besiegen können, so wäre daraus entstanden, was die musikalische Einrichtung in der antiken Welt bereits

aufgezeigt hatte: Vereinigung nicht sowohl, als Vereinung aller Stimmen in dieselbe Melodie. —

Wiederum den Boden der Antike berührend, dürfen wir uns abermal auf die tiefe ahnungsvolle Verehrung der Hellenen und aller gebildeten Römer für die Musik berufen, für diese Musenkunst aller Musenkünste, und fragen: „warum denn gestaltete sich auf jenem classischen Boden die so edel gepflegte Melodie niemal vollständig zur vielverzweigten Herrlichkeit der Harmonie?" —

Die Frage klingt sehr tief an, und ihre Lösung führt uns unvermeidlich auf die höchste Bedeutung der Musik. —

Melodie mag dem kräftigen Stolz eines Zielanstrebenden genügen; Harmonie setzt den höhern Muth voraus: die Demuth.

Diese aber ist eine ganz eigenthümliche Tugend der geoffenbarten Religion; und billig stellten Dryden und Händel, in ihrem herrlichen Alexandersfest, die reine, luftdurchhauchte, vieltönig-einstimmende Orgel der Cäcilia himmelweit über die zürnenden Bachanten-Klänge, die Persepolis freilich wohl zerstören konnten, aber nicht, nach seeliger Amphionsahnung, eine friedsame Stätte (ob einstweilen auch nur ein Theben mitten in Böotien,) zusammenzufügen vermochten. —

Seie hier der alten Bildersprache ihr für die Prosa beinahe verlorenes Recht einmal wieder ein-

geräumt. Selbst Platons sonnenklar verständiger Sokrates fühlte sich doch bisweilen in seinen Gesprächen an die duftige Küste der Mysterien getrieben, und liess dorten gern seinen Nachen in seelig schattenden Ahnungen schweben. —

Um aber wieder am festen Lande zu ankern, lasset uns noch einen Blick auf das erläuternde Factum lenken, wie jene Hellenen grosse Bildhauer waren, und nur beschränkte Maler.

Die Bildhauerkunst geht streng' ausschliesslich auf ihr Ziel hin, der Melodie vergleichbar.

Die Malerei, wo sie ächter Art ist, ringt nach Harmonie der Umgebungen mit dem Hauptgedanken, ja oftmal nach entfernteren Andeutungen noch hinaus, und erringt dabei wundersam harmonische Siege.

Die Bildhauerkunst gewinnt indessen harmonisch Hintergrund und Gehalt, wo es ihr vergönnt wird, sich mit einer würdigen Architektur (dem menschlichen Genius oder der Natur angehörig) in grosse Beziehung zu stellen. *)

Seit nun übrigens in der Musik die Harmonie neben der Melodie erschienen ist, ging und geht es mit den beiden edlen Schwestern, wie mit Allem, was in der irdischen Welt er-

---

*) Anmerk. Als Beispiel werde hier der Lutherbildsäule von Schadow in Wittenberg und der Bildsäulen Bülows und Scharnhorsts durch Rauch an der Königswache zu Berlin, erwähnt. — Ahnend, ohne geschaut zu haben, möchte ich Thorwaldsens Schweizerlöwen in der Felsenhalle hinzufügen. —

scheint. Einerseits ward und wird der Harmonie auf Kosten der Melodie gehuldigt; andrerseits vernachlässigt man in Ueberschätzung der Melodie den harmonischen Zauber. Natürlich gerathen dabei die Partheien in mannifgfachen Kampf durch Ausführung und Wort. Ein liebender Hörer der Kunst indessen bleibt auch natürlicherweise blos Hörer bei solchen Kämpfen; — ob leider unmöglich hier allemal ein liebender Hörer, es seie denn in Bezug auf die ewige Harmonie, welche dereinst alle Melodien, auch die dissonirendsten, in sich aufzunehmen verheisst. — Was ihm jedoch als Ahnung über jene wichtigen Gegenstände aufging, hielt er für Pflicht, in die Hallen der Cäcilia niederzulegen. Möglich, dass vielleicht ein Eingeweiheter daraus irgend etwas Förderliches zu entnehmen und auszuführen vermag. Wo nicht:

Viele der Blüthen verstreut der Lenz auf den Rasen, und achtlos
Stäubet des Wandernden Fuss sie in verschwimmendes Nichts.
Aber der bunte Teppich am Grund, — erfreut er das Auge
Eines Sinnenden nur, hat er erfüllt, was er soll.

L. M. Fouqué.

Andeutungen
über
Gesang und Gesanglehre,
von C. A. F. Häser.

Zu meinem beabsichteten musikalisch-encyklopädischen Lexikon, hatte ich gewünscht, besonders für die Artikel aus der Gesanglehre, so wie auch für die aus der rationalen Musik, (Kanonik etc.) den in diesen Fächern klassischen Herrn Capelldirektor August Ferdinand Häser zu gewinnen, und es ist mir dieses in der Art gelungen, dass er mir die zusammenhängende Reihe von Artikeln dieser Fächer mit der Erlaubnis mitgetheilt hat, sie vorläufig als Beiträge zur Cäcilia bekannt zu machen, und demnächst im Lexikon, nach Seiner näheren Angabe und dem Umfang und der Tendenz des Buches gemäss, zu benutzen.

Indem ich diese Mittheilungen hiermit beginne, bin ich gewiss, durch dieselben einen die Kunst und Kunstlehre fördernden Beitrag zur Verbreitung klar und einfach ausgesprochener erprobter Maximen in den berührten Fächern zu liefern, und durch die bald folgenden Fortsetzungen den Dank einer sehr beachtenswerthen Classe lernender oder lehrender Leser dieser Blätter zu gewinnen.
Gfr. Weber.

Athemnehmen.

Die Kunst des Athemnehmens beim Singen (und bei Blasinstrumenten) lässt sich durch die Beantwortung der beiden Fragen lehren: „Wie soll man Athem nehmen? und wo?“

Die erste Frage lässt eine allgemeine Antwort zu. Man gewöhne sich, vor Allem, selbst ohne zu singen, eine grössere Masse Luft, als man eben zum Sprechen, oder nur um Luft zu schöpfen, gewöhnlich gebraucht, schnell und unmerklich, ohne alles Schluchzen und Schnappen — welches nicht allein für den Zuhörer sehr ängstlich ist, sondern, zur Gewohnheit geworden, auch zuletzt alle Kraft der Brust zerstört — einzuathmen, dieselbe so lange, als es ohne Anstrengung möglich ist, bei sich zu behalten, und sie schonend und langsam, ohne die Brust durch Stossen

zu erschüttern, gleichsam abfliessen zu lassen. Diese Übung, welche, mit Vorsicht angestellt, die Brust ungemein stärkt, kann dem Sänger nicht genug empfohlen werden. Denn das Bedürfniss, oft zu athmen, macht ihn eines höhern Grades des Ausdrucks ganz unfähig, da Herrschaft über die Stimme, vorzüglich Kraft und Fülle derselben, so wie die Möglichkeit, auch längere musikalische Gedanken zusammenhängend vorzutragen, allein durch eine grössere Menge Luft, mit der man sparsam zu verfahren versteht, zu erreichen ist.

Wie lange ein Sänger den Athem an sich zu halten vermögend seyn solle, lässt sich nicht allgemein bestimmen. Wenn man es zu Anfange des Gesangstudiums überhaupt dahin gebracht hat, den Athem zehn bis fünfzehn Secunden an sich zu halten, so lässt sich schon ziemlich weit damit ausreichen, und nach und nach wird man es ohne Anstrengung noch bedeutend weiter bringen können. —

Für die zweite Frage gibt es freilich keine erschöpfende allgemeine Antwort, doch eine Hauptregel, von welcher alle übrigen hier möglichen Regeln streng genommen nur einzelne Anwendungen sind, und deren Grund hinreicht, um in jedem Falle das rechte Verfahren zu lehren. Diese Hauptregel aber ist folgende: Man nehme nur an solchen Stellen Athem, wo das Athemnehmen von dem Zuhörer nicht bemerkt wird, und suche daher, jeden zusammenhängenden musikalischen Gedanken in einem Athem vorzutragen. Ist dies wegen der Länge der Phrase nicht möglich, so wird sich doch in den meisten Fällen ein gewisser natürlicher Abschnitt des Gedankens auffinden lassen, an dem das Athmen nicht bemerkbar ist. Solche Stellen, die man überall benutzen muss, wenn man auch nicht eben das Bedürfniss zu athmen fühlte, sind: kleine Pausen,

vor syncopirten Noten, Eintheilung längerer Noten in kürzere mit einer kleinen Pause u. dgl.

Bei lange aushaltenden Noten, in Fermaten, in Passagen, muss das Bedürfniss des Athems den Sänger entschuldigen, wenn er zu Anfange derselben, selbst mit Hintansetzung aller sonst geltenden Regeln, Athem nimmt. Ja man mag es ihm sogar nicht verargen, wenn er in Passagen, die in einem Athem vorzutragen unmöglich ist, und die doch nirgends einen schicklichen Ruhepunkt zum Athemnehmen darbieten (wie man solche zuweilen wohl findet) erleichternde Veränderungen vornimmt.

Hörbares Athemnehmen, welches bei manchen sonst braven Sängern zur bösen Gewohnheit geworden ist, von Andern aus Mangel an Kraft nicht vermieden werden kann und nun von ihnen wohl gar für ein Mittel des höhern Ausdrucks ausgegeben wird, ist in tausend Fällen gegen einen fehlerhaft, und fast ebenso ängstlich, als beim Schauspieler. Noch fehlerhafter aber ist es, wenn zusammenhängende musikalische Gedanken, ja wohl gar zusammengehörige Worte und Sylben, willkührlich getrennt werden, da so jede schöne Wirkung des Gesanges unmöglich gemacht und aller Ausdruck zerstört wird.

Portament, *) *portamento di voce*

heist theils das Halten und Tragen der Stimme in den verschiedenen möglichen Schattirungen, theils und vorzüglich das Uebertragen und Verschmelzen eines Tons in den andern, welches dann am vollkommensten ist, wenn jeder Ton in völliger Gleichheit der Stärke, Fülle und Run-

*) Vergl. vorstehend (Heft 26,) S. 72.

dung in den andern gleichsam überfliesst und so mit ihm aufs Genaueste verbunden wird.

Ein solches Portamento vollkommen auszuführen, ist nur der Menschenstimme möglich, und in diesem Vorzuge vor den Instrumenten, welche dasselbe nur in geringerm Grade (Blasinstrumente noch am besten, weniger schon Streichinstrumente) oder gar nicht haben, (Tasteninstrumente) liegt ein grosser Theil des höhern Ausdrucks, welcher der Menschenstimme erreichbar ist.

Vom Portament aber ist zu unterscheiden, das widerlich distonirende Ueberziehen eines Tons in den andern, ähnlich dem Klange, der auf Streichinstrumenten durch allmähliges doch schnelles Fortgleiten des Fingers erzeugt werden kann, welches manche Sänger für Portamento ausgeben. Dieses Ziehen, und wenn es sehr auffallend ist, dieses Heulen, (*urlare*) welches der Italiener, nur um sich zierlich auszudrücken, *maniera affettata, smorfiosa*, gezierte Manier nennt, ist oft, und besonders zwischen entfernten Tönen angebracht, gradezu unausstehlich. In sanften Stellen und zwischen zwei Tönen, die gegen einander nur einen halben Ton ausmachen, wenn z. B. in einem Stücke aus *C*-dur in die Dominante *G*-dur modulirt worden ist und der Sänger etwa in einer Fermate von g durch fis und f in die Terz e der Tonica C leitet, mögte es, gut ausgeführt, den Sopranen wohl noch gestattet seyn; bei tiefen Stimmen hingegen macht es jederzeit eine unangenehme oder lächerliche Wirkung.

Das Studium des Portamento kann dann erst mit Nutzen beginnen, wenn der Sänger die Gleichheit und Verbindung der Brust- und Kopfstimme in seiner Gewalt hat. Uebungen dafür sind Skalen auf A und E, anfänglich in längern, und nur nach und nach in kürzern Noten, und in Gesangstücken, die durch Zeitmaas (*Largo, adagio,*

cantabile u. s. w.) und durch Styl, mehr eigentlicher Gesang als Deklamation, hierzu sich eignen. Steigende Skalen sind zweckmässiger als fallende, da der Erfahrung zufolge die meisten Stimmen leichter abwärts als aufwärts gehen, auch die fallenden Skalen leicht zum Fehler des Ziehens verleiten.

Das Portamento gewährt dem Gesang einen hohen Reiz und ist ein bedeutendes Mittel des Ausdrucks; aber immer gebraucht, erzeugt es Monotonie und Weichlichkeit. Da nun nichts nöthiger ist, als dem Gesange auch durch verschiedene Manieren Mannigfaltigkeit zu verschaffen, so thut der Sänger wohl, sich zu gewöhnen, die Töne, abwechselnd, zu tragen und zu binden, und dann wieder sie frisch zu ergreifen, ohne sie tragend zu halten und zu schleifen. —

Dem Portamento ist entgegengesetzt das Verfahren, jeden Ton einzeln für sich markirt anzugeben, ohne doch eben, wie bei dem Stakkiren, alle Verbindung zwischen den Tönen aufzuheben. Der gemeine Ausdruck bezeichnet es da, wo es zur Gewohnheit geworden ist, sprechend durch das Wort Gurgeln (*sgallinacciare*, das Kollern des Truthahns). Nur in seltenen Fällen und in Hinsicht des Markirens mit Mässigung gebraucht, kann es von Wirkung seyn; häufig, besonders in Passagen, die den Anfänger leicht dazu verleiten, angewandt, ist es ein widerlicher Fehler. Zu unterscheiden von diesem Gewohnheitsfehler ist das absichtliche Stakkiren der Töne, welches jedoch nur hohen Sopranstimmen gut steht, bei diesen aber, wenn es nicht zu oft gebraucht, vollkommen ausgeführt wird und nicht zu lange dauert, am rechten Orte, z. B. in hohen Tönen am Ende einer Arie, die Bravour zulässt, von trefflicher Wirkung ist.

Aussprache.

Durch die Verbindung des Wortes mit dem musikalischen Ton der menschlichen Stimme entsteht erst eigentlicher Gesang. Deutliche Aussprache ist daher eine der ersten Forderungen, die man an den Sänger zu machen berechtigt ist, da ohne sie der Gesang fast seine ganze Bestimmung verfehlt.

Der Sänger aber, der nach dem Höhern strebt, begnügt sich nicht damit, blos deutlich auszusprechen, sondern bemüht sich, dass seine Aussprache auch angenehm und schön sey, wodurch die Wirkung des Gesanges ausserordentlich erhöht wird.

Zu beachten ist der sehr wesentliche Unterschied zwischen Aussprache (Pronunciation) und Artikulation. Man spricht richtig aus, wenn man jedem Sprachlaute (Vokal, Konsonant, Diphtongh) den Ton gibt, welchen der gute Gebrauch der Sprache bestimmt. Man artikulirt richtig, wenn man die Verschiedenheiten der Sylben unter sich, also besonders ihre Konsonanten, merklich macht und sie mit dem Grade der Stärke hervorhebt, welcher dem Sinn und der Empfindung der Worte, so wie dem Orte wo man singt, angemessen ist. Daher ist in Ansehung des Orts die Aussprache immer gleich, die Artikulation aber verschieden. Denn diese muss an Stärke zunehmen, je mehr Ausdehnung das Lokal hat, je grösser die Zahl der Zuhörer und je stärker die Besetzung der begleitenden Instrumente ist. Bei Befolgung dieser Regel ist jedoch mit Achtsamkeit darauf zu sehen, dass man nicht übertreibe. —

Um sich eine gute Aussprache beim Gesange anzueignen, muss man sich, vor allem andern, auch im gewöhnlichen Sprechen, von allem Provinziellen loszumachen und besonders das Helle, Tönen-

de, Klangvolle in der Aussprache zu gewinnen suchen, wodurch sich die Italiäner so vorzüglich auszeichnen, die jeden Vokal hell und deutlich, und jeden Konsonanten nach seinem vollen Klange vibrirt ertönen lassen. Die Übung der einzelnen Sprachlaute im Sprechen und Singen ist freilich nicht angenehm, aber sehr nützlich; und nur die durch solche Übung erreichte Vollendung im Einzelnen kann zur vollkommenen Aussprache im Zusammengesetzten verhelfen, wenn man Gedichte laut und langsam deklamirt und, mit ausschliessender Rücksicht für den vorliegenden Zweck, solche Recitative singt, deren Umfang in Tönen, der Stimme angemessen und bequem ist. —

Das beste Mittel, sich an richtige Artikulation zu gewöhnen, gegen welche am häufigsten bei den Endsylben und in vielsylbigen Wörtern gefehlt wird, ist, öfteres lautes Lesen, langsamer, als es dem Inhalte nach sonst nöthig seyn möchte, gleichmässige Aussprache in Hinsicht der Stärke, ohne eben auf deklamatorischen Ausdruck anfänglich besondere Rücksicht zu nehmen, und das Singen solcher Recitative, wie sie eben empfohlen wurden. —

Die gewöhnlichsten Fehler der Aussprache im Einzelnen sind folgende: man ähnelt das A dem O, das O dem U und umgekehrt, nimmt das I zu spitz, unterscheidet nicht genau das offene E von dem geschlossenen, und gibt die einfachen Laute ä, ö, ü, nicht bestimmt genug; man verwechselt den einen Diphtongh mit dem andern, z. B. eu und äu mit ei u. s. w. und trennt, die Italiener ohne Bedacht nachahmend, die, den Diphtongh bildenden Vokale, die doch im Deutschen so eng als möglich verbunden werden müssen; man unterscheidet gar nicht, oder doch zu wenig B und P, D und T, Ch und G, F und V, ja man vermischt sogar die Laute B, W — G, J (Jota) — G, K; spricht St, Sp, aus wie Scht,

Schp, — lässt L, R, nur matt und klanglos tönen, oder lispelt das L und schnarrt das R. An allen diesen Fehlern, deren einige man vorzüglich an dem Süddeutschen, andre wieder an dem Norddeutschen bemerkt, ist gröstentheils Verwöhnung früherer Jahre schuld, zuweilen aber auch eine unrichtige Oeffnung des Mundes und Schliessen der Zähne. — Ueble Angewohnheiten sind, den Vokal, mit dem sich ein Wort anfängt, zu aspiriren, bei Dehnungen die Vokale zu verdoppeln, oder wohl gar fremde einzumischen, übertriebenes Ziehen der Vokale, veranlasst durch die an sich gute Regel, den Konsonant so spät als möglich dem Vokale anzuschliessen, die Endsylben entweder zu markiren, oder sie zu verschlucken, bei Konsonant-Endungen nicht mit dem bestimmt ausgesprochenen Konsonant zu endigen, sondern demselben nach der Italiäner Weise noch ein E leise nachtönen zu lassen u. d. gl. —

Zu bemerken ist übrigens, dass Sängerinnen des Studiums der Aussprache noch weit mehr bedürfen, als Sänger, da, aus natürlichen Gründen, den Frauenstimmen die Deutlichkeit der Aussprache schwerer als den Männerstimmen erreichbar ist.

F. A. Häser.

Schröpfköpfe
für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum,

von

G. L. P. Sievers.

Siebente Lieferung.

Ihr deutschen Patrioten! (ich nenne euch so, wie die Griechen das stürmischte aller Meere, nämlich das schwarze, das gastfreundliche (*Pontus Euxinus*) nannten), ihr deutschen Patrioten! man kann mit Recht von euch sagen, dass ihr es in Worten habt! Hättet ihr es auch in Tönen, dann freilich hättet ihr Recht, euch gegen die wälschen Töne zu verwahren, welche auf einigen eurer Theater erklingen. Aber so seid ihr nun einmal: während ihr von dem Sprichworte: Hinter den Bergen wohnen auch Leute, in Einem Sinne fast mit zu grosser Bereitwilligkeit Notiz nehmt, das heisst hinter den Bergen weg die Noten nehmt, empören euch die Wohllaute von dort her, als wär's Rabengeschrei. O Inconsequenz, dein Name ist ein deutscher Patriot! Während ihr an innerem Notenwerthe das klingende Banknotenland Europa's seid, wie England das papierne ist, während euch, mit etwas mehr wahrem Patriotismus begabt, dieser individuelle Reichthum zum herrlichsten Zweige einer allgemeinen Nationalindustrie

gedeihen könnte, wenn ihr die fremden Noten für Contrebande erklären und alle Schmuggler derselben mit der Infamie einer *levis notae macula* (das heisst, einer Note von zu leichtem Gehalte) belegen wolltet, — seid ihr thörigt genug, den fremden Tönen den Zutritt versagen zu wollen, da euch doch an diesen ein absoluter Mangel angeboren ist! Ihr Narren, ihr, bei denen alle Singvögel nur Zugvögel sind und selbst diese nur eine kurze Zeit des Jahres singen, vermuthlich weil sie (wisst ihr einen andern Grund, so sagt ihn) die übrige Jahreszeit hindurch den Schnabel zuhalten müssen, um nicht den Schnupfen zu bekommen, — ihr Narren, die ihr desshalb meistens ausländische Vögel in euren Käfigen haltet, weil diese doch nur eine kurze Weile im Jahre verstummen, ihr empört euch gegen die ausländischen Sänger? Wie, kennt ihr das Sprichwort nicht: Hier hilft kein Maulspitzen, es muss gepfiffen sein! — Freilich könntet auch ihr singen lernen, wenn auch nicht auf Italiänische, doch auf deutsche Art, und diese Art würde euch gnügen, da ihr Deutsche und keine Italiäner seid. Aber dazu würde gehören, dass ihr nicht allein eine Schule hättet, sondern, dass ihr nicht um dieselbe wegliefet. Denn aus Autodidakten kann nur dann etwas Rechtes werden, wenn es Genie's im weitesten Umfange des Wortes sind. Solcher autodidaktischer Sänger und Sängerinnen gibt es unter euch, ich kenne deren selbst in Süddeutschland einen oder den andern; ich würde sie sogar hier nennen, da mir der Grundsatz: dem Ver-

dienste seine Kronen, über alles heilig ist. Aber leider sind es nur Singmaschinen, und diesen, so viel wie möglich, in die Räder zu greifen, habe ich mir einmal das Wort gegeben, so lange mir die Wahrheit deutlich geworden ist, dass der Gesang, an sich selbst, in Deutschland nichts, nur in innigster Vereinigung mit der dramatischen Handlung, daselbst Bedeutung erhalten könne. Also, so lange euch das Schicksal verdammt haben wird, nichts zu sein als die Affen der Ausländer, so lange seid ihr es eurer gerühmten Consequenz (das heisst eurer Inconsequenz) schuldig, die Italiänischen Sänger bei euch auf- und anzunehmen, ihnen die Künste abzuhören und eure eigenen Affenkünste danach zum Besten geben zu lernen, bis ihr die Macht erlangt haben werdet, aus eignen Mitteln etwas zu sein.

Es ist bekanntlich ein Anderes, ein lebendiges, kräftiges Gefühl singen, und ein Anderes, eine durch Räder oder Springfedern aufgezogene Singmaschine knarren zu hören.

Was ist aber das Gefühl, was ist die Maschine? — Auf diese Frage möchte ich mit dem Refrein des bekannten Liedes antworten: Das fühlt sich wohl, das sagt sich nicht! Was singen heisst, nämlich in meinem Sinne, nämlich was es heisst, mit dem Gesange bezaubern (die reiche deutsche Sprache ist sehr arm, dass das Zeitwort einsingen nicht die Bedeutung des *enchanter* und *in-*

cantare hat), habe ich nur dreimal in meinem Leben erfahren. — Wie jener hochbejahrte Lautenspieler, welcher sein ganzes Leben hindurch seinem Instrumente gewidmet hatte, zu sagen pflegte, er habe nur zwanzig Jahre gespielt, die übrige Zeit aber gestimmt; so möchte auch ich sagen, nur ein paar Minuten habe ich in meinem Leben singen, einige und vierzig Jahre aber trallern gehört

Pour la rareté du fait (im eigentlichen Verstande des Worts) will ich die drei Male, wo mir ein wirklicher Gesang vorgekommen ist, nahmhaft machen: das erste Mal vor vielen Jahren auf dem Postwagen in Holland, wo ein Handwerksbursche jenes Russische oder Polnische Lied: Schöne Mika, ich muss sterben, sang, welches, der Sage nach, ein verliebter, nicht wieder geliebter Held, im Augenblicke, wo er sich, vor Verzweiflung, eine Kugel durch den Kopf jagen wollte, gedichtet und componirt haben soll; — zum zweiten Male im südlichen Frankreich (ich erinnere mich nicht mehr, wo?) von einem jungen Mädchen, welches, jätend, auf einem Stücke Gartenland ausgestreckt liegend, sich ein Liedchen sang, und das dritte Mal in Venedig eine Gastwirthstochter.

Bleibe ich bei letzterer einige Augenblicke stehen. Es war gleich bei meiner ersten Ankunft daselbst, im November, an einem der heitersten, prächtigsten Herbsttage welche ich je unter dem Italiänischen Himmel erlebt habe. Eine Welt neuer

Gefühle und Empfindungen lag auf mir; wohin ich blickte, umgab mich ein so undurchdringliches Chaos von künstlerisch- historisch- politisch-phantastischen Nebelgestalten, dass es mich hinaus auf's Meer, das heisst, in die Lagunen, trieb. Venedig macht von allen Städten, welche ich gesehen habe, den sonderbarsten Eindruck, obgleich nicht den wohlthätigsten; hierin möchte gerade die anhaltende Dauer des Interesses liegen, welches man an der Stadt nimmt. Alle Reisende, welche sie zum ersten Male sehen, empfinden das Nämliche. Soll ich ein erhabenes Beispiel anführen? Se. Majestät der Kaiser von Russland hat bei seiner dortigen Anwesenheit erklärt, er habe nie eine Stadt mit gereitzterer Theilnahme betreten, als Venedig. — Ich nahm eine Gondel und liess mich nach dem *Lido* (das heisst der Insel *Lido*, aber stets *il Lido* genannt) fahren. Dort war es todtenstill, die wenigen Fischerhütten leer, und selbst in dem einzigen Wirthshause schien es wie ausgestorben. Ich setzte mich am Ufer nieder und beschloss, nachdem ich mich an der Aussicht über die Lagunen weg nach Venedig satt gesehen haben würde, wieder dahin zurückzukehren. Auf einmal schallt mir eine Stimme in die Ohren, nicht grade wie die des berühmten Farinelli, welche den deutschen Maler einst so ausnehmend entzückte, *) aber dennoch auf eine so

---

*) Folgende Anekdote von Farinelli ist eben so unbekannt, als sie vielleicht unwahr, obgleich keineswegs unwahrscheinlich, sein dürfte. Ein deutscher Mahler zeichnet in den Umgebungen von Be-

interessante Weise, dass ich den Tönen nacheile, in das Haus trete und die Sängerinn aufsuche. Was finde ich? Ein junges, mageres, lang aufgeschossenes Mädchen von etwa dreizehn Jahren, schwarzen Antlitzes, mit Augen von derselben Farbe, ein Achteltheil des Gesichts einnehmend, und mit Wimpern versehen welche wie seidene Franzen an demselben hinunter hingen. In meinem Leben war mir keine Italiänischere Physiognomie vorgekommen. Dieses Mädchen rupft ein Huhn und singt den, damals in Venedig so allgemein bekannten Gassenhauer: *Cara immagine*. Ich frage, ob ich etwas zu Essen bekommen kann? Das Mädchen, sein Huhn pflückend und das Lied forttrallernd, erhebt sich, schlendert in den Hof und ruft seine Mutter. Diese verspricht, mir ein Mittagbrod zuzubereiten. Die Tochter kehrt auf ihren Sitz zurück, rupft ihr Huhn und singt die Dutzende von Versen ihres Liedes zu Ende. Ich horche zu und verspüre an dem Effecte, welchen der Gesang auf mich macht, dass ich nie in meinem Leben mit mehr Gefühl singen gehört habe,

---

logna. Es tönt ihm, aus einer nahe gelegenen Villa, ein weiblicher Gesang entgegen, entzückender als alles, was er bis dahin gehört hat. Ergriffen von den Zaubertönen, erhebt er sich, eilt der Stimme nach, dringt in die Villa ein und klopft, alle Convenienz vergessend, an die Thür, aus welcher sie ihm entgegenschallt. Eine ältliche, kolossale, männliche Figur mit einem dicken Bauche, tritt ihm entgegen, höflichst fragend, was er begehre? Dem Mahler bleibt die Rede im Munde stecken; endlich stammelt er verlegen, er habe ein Frauenzimmer so himmlisch singen hören, dass er u. s. w. Der grosse, dicke Mann antwortet, das singende Frauenzimmer sei er gewesen, u. s. w. Es war Farinelli. *A. d. Vf.*

als von dieser musikalischen Mignon. Als das Lied zu Ende ist und das Mittagessen noch immer nicht erscheint, bitte ich das Mädchen, den Gesang von neuem zu beginnen; das interessante Geschöpf, muthwillig vor mich hintretend, schlägt mir ein Schnippchen unter die Nase und sagte, davonlaufend: *Non ho più estro.* *) Ich hätte nur in dem einzigen Falle Laune gehabt, dem Mädchen zu folgen, wenn man mich im voraus versichert hätte, dass es nicht verlohrne Mühe sein würde, auf die blosse Anzeige der dramatischen Gesangsfähigkeit hin, dem deutschen Theater eine Künstlerin in ihr gewinnen zu suchen, deren sittlich-moralische Tendenz sich vielleicht eben so verzweifelnd, als das Resultat ihrer künstlerischen Bildung genugthuend, ausgewiesen haben würde. Ich bin mehrere Male zum *Lido* zurückgekehrt, ohne das Mädchen wieder zu sehen.

Es gibt Bocksbeuteleien, welche die Künstler von sich selbst unter die Leute bringen, wie Gott und wie das Publicum will; man stösst aber auch auf solche, welche das leichtgläubige Publicum sich auf die Nase heften lässt, ohne dass Gott, nämlich Gott Apollo, den geringsten Antheil daran hat.

Für eine solche habe ich immer jene Sage gehalten, welche von Farinelli (und eben die voran-

*) Geschichtlich, wie die Frau von Genlis zu sagen pflegt. *A. d. Vf.*

stehende Anekdote erinnert mich von neuem daran) behauptet, er, als knarrende Singmaschine nach Wien gekommen, habe, auf Anrathen Carls VI., sogleich die Springfedern mit einem fühlenden Gemüthe vertauscht und von da an eben so vielen Eindruck auf die Seele des Zuhörers, als bis dahin auf das Trommelfell desselben, gemacht. Wäre diese Sage wahr, so könnte man annehmen, die Materie lasse sich gegen den Geist vertauschen, wie ein schmutziges Hemde gegen ein reines. Freilich bliebe noch der Weg über, in Farinelli, dem ausserordentlichsten Sopransänger welcher jemals existirt haben mag, wie in einem wahren Gottmenschen des Gesanges, eine doppelte Natur, die materielle und die geistige, und zugleich die Fähigkeit anzunehmen, nach Belieben die erstere gegen die letztere zu vertauschen. In dieser Voraussetzung stände nicht ohne Wahrscheinlichkeit zu vermuthen, Carl VI., als Kaiser und grosser Musikkenner, habe in Farinelli eine Umwandlung hervorgebracht, welche zu bewirken, die blossen Musikkenner sich heutiges Tages um so weniger schmeicheln dürfen, als die meisten unserer berühmten Sänger und Sängerinnen nur die Materie, keineswegs aber den Geist des Gesanges besitzen.

Mir ist eine grosse Sängerin bekannt (nicht die Catalani, denn in dieser ausserordentlichen Frau würde sich, hätte es der Zufall gewollt, eben so gut eine deutsche Bethmann, eine französische Mars, eine englische Hamilton, als eine singende Schau-

spielerin ausgebildet haben *), welcher es an keinen Ermahnungen, das tönende Erz gegen den geistigen Hauch zu vertauschen, gefehlt hat. Aber an dieser ist Hopfen und Malz verloren.

Wenn Charlatanerie nichts anders, als die Ausgeburt von Hypergenialität ist, so folgt, *idem per idem*, dass jeder Charlatanerie eine oder die andere Genialität zum Grunde liegen müsse. Nun gibt es aber in Deutschland wenig Kunstcharlatanerie; folglich auch wenig Kunstgenialität. — —

---

*) Diese bekannteste aller jetzigen Sängerinnen ist, wenn man auf ihre eigentliche Künstlernatur sieht, die unbekannteste von allen denen, welche sich heut zu Tage einen Ruf erschrien haben (mit Bedauern gebrauche ich diesen Ausdruck von der Catalani). Sie ist die einzige, mir bekannte, Künstlerin, welche vielleicht ein Carl der VI. von einer blossen Singmaschine zu einem lebendigen vollendeten singenden Wesen hätte umschaffen können. Freilich würde dazu gehört haben, dass sie nicht, als Prima Donna in Krähwinkel, von musikalisch-kritischen Runkelrübencommissarien, welche zu dem Ende sich eigens auf die Post gesetzt und von Stolpe nach Danzig gereist sind, in letzter Instanz beurtheilt worden wäre. Wer diese einzige Frau die Portogallosche Semiramis, das naive Mädchen in Fioravanti's *Fanatico per la musica*, die *Capricciosa corretta* (*Orgoglio punito*) von Martin, die Roxolane, in Pucitta's *Tre Sultane*, die *Principessa in campagna* von ebendemselben, und endlich die sogenannten Attitüden der Lady Hamilton (welche die Catalani, so zu sagen, aus dem Ermel schüttelt, während sie die bekannte deutsche Schauspielerin mit Nadel und Faden befestigt) gesehen, vielfältig gesehen und, mit einigem Berufe zur Beobachtung, beobachtet, wer endlich sie selbst und ihre solide Urtheilsgabe kennen gelernt hat, der kann nicht anders, als gestehen, dass, in der Grundlage genommen, die Catalani vielleicht eins der umfassendsten Genies ist, welches die neuere Kunstwelt aufzuweisen haben dürfte.

A. d. Vf.

Freilich wird man diese Art zu schliessen nicht einräumen wollen; auch will ich den Satz nicht gerade als ein Axiom, sondern nur als ein Postulat aufgestellt haben.

Die Deutschen besitzen z. B. keinen einzigen Charlatan auf der Geige; das ist die Ursach, dass keiner ihrer Geiger im Auslande, z. B. in Frankreich und Italien, Aufsehen gemacht hat, dass man in diesen Ländern, besonders in Frankreich, sogar daran zweifelt, dass die Deutschen wirklich eine Geigenkunst besitzen. — Welch eine Idee herrscht dagegen in Deutschland von den französischen und italienischen Geigern! Die italienischen Geiger sind die Gründer ihrer Kunst in ganz Europa geworden: Lulli, Torelli, Tartini, Geminiani, Nardini, Boccherini, Viotti und endlich der Charlatan Paganini, geniessen nicht allein einer europäischen, sondern einer Weltreputation; — in Italien kennt man keinen einzigen deutschen Geiger. — Die französischen Geiger Rode, Baillot, Lafon, Mazas und der Charlatan Boucher gelten in diesem Augenblicke für die ersten Künstler Europa's; — in Frankreich ist kein einziger deutscher Geiger bekannt.

Rede ich von den beiden grössten Geigencharlatanen, welche Europa in diesem Augenblicke aufzuweisen hat, von *Boucher* und *Paganini.*

Boucher hat sich vordem an mehrern Orten Deutschlands hören lassen; folglich kann ich über

ihn mich kurz fassen. Wie es einen Nervenkrampf gibt, so gibt es auch einen Geniekrampf; diesen besitzt Boucher. Die Ausgeburt desselben ist sein Charlatanismus. Boucher ist daher in der Kunst ein redlicher Charlatan kein gemachter. Eben so im Leben, wie wir vor sechs Jahren zu Paris gesehen haben, wo er in den heissen Sommertagen auf Spatziergängen und in den Schauspielhäusern mit einem Fächer erschien, eine Sitte, die dort eben so ungewöhnlich, als in Rom und Neapel gäng und gebe ist. — Schon sein Aeusseres zeigt das nach innen zu brütende Gemüth an: der untersetzte Körper, das aufgeschwollene bleiche Antlitz, das stiere Auge, deuten auf einen genialen, keineswegs finanziellen Geist; selbst seine täuschende Aehnlichkeit mit Bonaparte verleiht seinem Gesichte einen gewissen Ausdruck von Sonderbarkeit, welche nicht eben in die gewöhnliche Physiognomik schlägt. — Diese Aehnlichkeit dürfte sich vielleicht sogar weiter erstrecken, als auf die Gesichter: Buonaparte wollte mit dem Degen das Ungeheuerste, das Schwerste versuchen, und es gelang ihm, bis es zum Ueberschlagen kam. So Boucher mit dem Fiddelbogen. — Aber da tritt ihn der Heldenkrampf an: der Esel geht aufs Eis, bricht das Bein und sagt, ein Schnippchen schlagend, mit einer Manier, welche ihm den Beinamen: *Jupiter — Scapin*, verschafft hat: *Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.* Nun vergisst die Welt den sichern, soliden Schritt, die Ausdauer, die Genügsamkeit, den Starrsinn und alle übrigen grossen Eigenschaften, welche der Langohr bis dahin

gezeigt hat. — Auch so sein Ebenbild Boucher: nachdem das Publicum oft eine Viertel-, ja halbe Stunde lang in ihm den wahrhaft grossen Geiger bewundert hat, befällt ihn der Geniekrampf, und er macht einen Bockssprung, so lang, w ieder seines Ebenbildes, vom Tajo bis an die Moskwa; plötzlich steht der Charlatan vollendet da, und die Zuhörer rufen unwillkührlich aus: *Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.*

Ganz anders verhält es sich mit dem Charlatan *Paganini.* Seine lange, hagere Gestalt, sein prosaisch-regelmässiges Gesicht, seine langen, auf die Schultern herabhängenden Haare, alles dieses zeigt den gesetzten, eingebürgerten und seinen weltlichen Vortheil vor Augen habenden Mann an: er verspürt nicht den Genie-, sondern nur den Beutelkrampf. Daher geht er nicht aufs Eis, höchstens setzt er nur einen Fuss darauf, zieht ihn aber zurück, sobald er bemerkt, dass es brechen könnte. So ist Paganini weder in der wahren Kunst, noch in der Charlatanerie, so sublim wie Boucher; ja Einiges lässt sich sogar ganz vernünftig und natürlich finden, wie, zum Beispiel, seine Militairsonate auf der *g*-Saite. Kraft ist auch da, aber die graziösen Schnörkel kommen unverständlich, ohne Intention und oft schülerhaft heraus.

Summa Summarum: Boucher'n fehlt zum Geiger nichts, als dass er ein Charlatan ist, Paganini'n zum Charlatan nichts, als dass er ein Geiger ist.

Rom, im Febr, 1826. *G. L. P. Sievers.*

Einiges über die Oper.

In Beziehung auf den, von Hrn. v. Mosel, in der Cäcilia (2. Bd. S. 233) ausgestellten Probeartikel zu Gfr. Webers musikalischem Lexikon.

Herr von Mosel giebt in seiner Abhandlung über die Oper (7. Heft der Cäcilia) folgende Definition von ihr:

„Die Oper ist ein dramatisches Gedicht, bestimmt, „ganz in Musik gesetzt zu werden; und diess ist „ihre vorzügliche Unterscheidung vom Singspiele."

Wir wollen sehen, ob diese Definition bestimmt genug ist, um uns einen richtigen Begriff von der Oper zu geben.

Zuerst heisst es also: „Die Oper ist ein dramatisches Gedicht." Hiemit ist die Definition dem Wesentlichen nach schon geendigt; denn die nähere Bezeichnung der Bestimmung des dramatischen Gedichtes (hier = der Oper) ist nicht wesentlich — denn eben so gut könnte man hinzusetzen, die Oper sei bestimmt, aufgeführt zu werden — sondern sie ist ja blos hinzugesetzt, um den Unterschied anzugeben zwischen der Oper und dem Singspiel (als einem Zweig der Oper.)

Ein dramatisches Gedicht ist aber auch die Tragödie, das Schauspiel und sogar das Lustspiel; demnach wäre, fürs Erste, nach dieser Definition zwischen ihnen und der Oper kein Unterschied für sich.

Nun ist aber noch Niemanden im Ernst eingefallen, auch dem Verfasser obiger Definition nicht, wie seine weitere Abhandlung darthut, die Musik nicht als nothwendigen, wesentlichen Bestandtheil der Oper anzuer-

kennen, und den Unterschied zwischen ihr und den obigen dramatischen Gattungen nicht eben in die Nothwendigkeit der Verbindung der Musik mit dem Drama zu setzen.

Demzufolge enthält fürs Zweite die Definition zugleich einen Widerspruch in sich selbst. Nehmen wir nämlich die gegebene nähere Bestimmung als zur Definition gehörig hinzu, so heisst es nichts anders, als: die Oper ist bestimmt, in Musik gesetzt zu werden. Denn bezöge man auch die nähere Bestimmung zunächst blos auf „dramatisches Gedicht“ so ändert diess die Sache um kein Haar, da ja eben die Oper als dramatisches Gedicht definirt worden ist.

Wollte einer mit etwas mehr Spitzfündigkeit zu Werke gehen, so könnte er allenfalls noch Folgendes sagen: Aus dem Ausdruck „ganz in Musik gesetzt zu werden,“ kann man nicht anders schliessen, als dass, wie schon oben gesagt, diese nähere Bestimmung nur zur Unterscheidung der Oper vom Singspiel hinzugesetzt sei. Nun ist aber fürs Dritte eben dadurch gesagt, dass zwischen Oper und Singspiel kein Unterschied sei, sondern beide in ihrem Wesen Eins seien, nämlich: ein dramatisches Gedicht. Ob aber der Unterschied zwischen Oper und Singspiel (siehe weiter unten) — wenn auch nur der vorzügliche — blos in dem zufälligen Mehr oder Minder der Musik bestehe? und ob nicht vielmehr ein wesentlicherer Unterschied Statt finde, verdiente eine genauere Untersuchung.

Wie wenig aber auch obige Definition zu ihres Verfassers ganzer Abhandlung passt, sehen wir aus einer Stelle gegen das Ende derselben, wo er angiebt, wie er die Oper von Seiten des Dichters und Tonsetzers behandelt wissen will, nämlich nur so, dass durch die innigste Vereinigung der Poesie und Musik ein vollständiges Ganzes hervortritt; und es scheint jene Definition nur darum

so einseitig ausgefallen zu sein, weil sie einer andern Einseitigkeit schroff entgegen treten sollte, nämlich der, dass von so Vielen die Musik nur als eine Ausschmückung, oder gar als ein Anhängsel betrachtet wird, das noch dazu, wie man sich auszudrücken pflegt, der Hauptsache, d. h. dem Drama, hinderlich sei, die Handlung und ihre Auflösung aufhalte und das deutliche Verstehen der Worte hindere. *)

Tadeln ist leichter als Bessermachen. Drum muss billig jeder Tadler an sich selbst die Forderung ergehen lassen, etwas Anderes, und, (wenn auch zunächst nur nach seiner Überzeugung) Besseres zu geben, und dann erwarten, dass man mit dem Seinen grade so umgehen werde, wie er mit dem eines Andern. Daher wollen wir es nun versuchen, den Begriff der Oper festzustellen.

Wir wollen zunächst vom Allgemeinsten ausgehen. Das wird Niemand in Abrede stellen, dass die Oper ein Kunstwerk ist und sein soll. An diesem Kunstwerk haben die zwei Künste: Poesie und Musik, ihren wesentlichen Antheil. Demnach wäre die Oper im allgemeinsten Sinn: ein, durch Poesie und Musik hervorgebrachtes, oder aus Poesie und Musik bestehendes Kunstwerk.

Hiemit ist die Oper unterschieden von den übrigen theatralischen Kunstwerken, von der Tragödie, dem Schauspiel etc., aber noch nicht von andern musikalischen

---

*) Meistens sind es solche Leute, die auch ausserdem (ungefähr wie gierige Erben und Wuchererseelen nur nach dem Tode fragen, um schnell hinter die Erbschaft zu kommen, und das Leben nur achten als Münzanstalt zu einem längern Leichenschmaus) bei jedem Buch, das sie in die Hand nehmen, auch bei einem guten, (bei schlechten wäre es ohnehin kein Schade) nur nach dem Ende sehen, ob der arme Narr (sie meinen den Helden des Buchs) am Ende sterben müsse? und wie? oder ob er in den Hafen der Ehe glücklich eingelaufen? oder was sonst! — Recensenten könnens auch! — *A. d. Vf.*

Kunstwerken, als da sind Oratorien, Messen etc. Insofern nun die Oper fürs Theater gehört, d. h. in ihr eine Handlung dargestellt werden soll, so ist noch die nähere Bestimmung des dramatischen hinzuzusetzen.

Demnach wäre die Oper: ein, in der innigsten Vereinigung der Poesie und Musik bestehendes, oder ein, durch Poesie und Musik in inniger Vereinigung hervorgebrachtes dramatisches Kunstwerk. Wir sagen: dramatisches Kunstwerk, gegen die gewöhnliche Vorstellung, als ob das Prädikat dramatisch blos der Poesie angehöre, (s. weiter unten.)

Wenn nun die beiden Künste zusammenwirken, und zwar so zusammenwirken sollen, dass Ein Ganzes, und zwar als Kunstwerk, hervortreten soll, so versteht sich's, dass nicht jede dieser beiden Künste in ihrer Besonderheit als Ganzes für sich auftreten könne; denn dadurch wäre die Einheit, somit das Kunstwerk, aufgehoben. Eben so wenig aber kann das eine Moment auf Kosten des andern hervortreten, so dass das andre dadurch gleichsam nur als Nebensache erscheint; denn dadurch hörte es auf, eben als dieses bestimmte Kunstwerk (Oper) zu gelten, in welchem ja beide Künste wesentliche Momente sind; — sondern beide müssen so vereinigt sein, dass Jedes dieser Momente (nicht Eines) das andre in sich aufgenommen hat, und so ein Ganzes, ein Kunstwerk, hervorgeht.

Man hat oft den Wunsch geäussert, es möchten einmal ein guter Operndichter und ein guter Operncomponist in einer Person vereinigt sein; dann würde man die beste Oper zu gewärtigen haben. Wenn wir nun behaupten, dass, um den aufgestellten Forderungen Genüge zu leisten, der Operndichter eben so gut Musiker, als der Componist Dichter sein müsse, so scheint diess beim ersten Anblick mit jenem Wunsche einerlei zu sein, ist aber bei genauer Betrachtung sehr verschieden.

Die Hindernisse, die der Realisirung jenes Wunsches entgegenstehen, sind leicht zu finden, und oft erwähnt worden. *)

Novalis sagt irgendwo in seinen Fragmenten: Es kann Mathematiker der ersten Grösse geben, die nicht rechnen können. Diess möchte wohl nirgends eigentlicher und bezeichnender gesagt werden, als von der Musik; von ihr, die da mit unsichtbarem und unbegreiflichem Walten in unser Innerstes eindringt, darinnen wir oft Töne und Harmonieen vernehmen, als klängen sie von jener Welt herüber in unsre sehnsüchtige Brust, die aber ebenso spurlos aus ihr verschwinden, als sie kamen, wenn nicht Kopf und Hand eines Palästrina, Pergolesi, Mozart oder Haydn etc. drauf und dran sitzt, um diese Zaubertöne zu bannen. **) In diesem Sinn ist obige Behauptung aufgestellt, und wenn der Dichter in diesem Sinn Musiker ist, und umgekehrt, so ist nicht nothwendig, dass Operncomponist und Operndichter in einer Person vereinigt seien, um eine recht gute Oper hervorzubringen.

Der Operndichter darf also durchaus nicht, wie wir oben gesehen, ein für sich bestehendes Ganze liefern wollen, sondern in seinem Gemüthe muss seine Poesie so leben, dass ihn auch zugleich die Musik, nicht als Ergänzung, sondern als freundliche, wenn auch unsichtbare Schwester, neben jener, erfüllt, welche ihm Hand und Feder führt. Die Hauptsache bei der Operndichtung sind nicht die Worte, als solche, sondern die Handlung, die Situation, die sie bezeichnen; und nur insofern sie diese bezeichnen, und aus ihr nothwendig hervorgehen, haben sie

---

*) S. unter andern Hofmann's Serapions-Brüder, 1. Band. Berlin 1819.

**) Sehr schön ist dieser Ausspruch dargestellt von *De la Motte Fouqué*, eingekleidet in seine Erzählung vom unmusikalischen Musiker. Cäcilia 7. Heft. *A. d. Vf.*

ihre Wahre Bedeutung. Es ist natürlich, dass diese Bezeichnung in desto kräftigern und bezeichnendern Ausdrücken geschieht, je weniger dabei von Ausmalen durch wortreiche Phrasen und blumenreichen Floskeln die Rede sein kann. Dieses Ausmalen der Situationen und der einzelnen Gefühle (wenn man es in einer Hinsicht so nennen darf) wodurch sie erst innerlich recht anschaulich gemacht werden sollen, bleibt der Musik überlassen, die da weit unmittelbarer, und darum mächtiger, in unser Innerstes eindringt, und sich gleichsam unsers ganzen Seyns bemächtigt, als die Poesie. So giebt dann die Musik der Poesie wieder, was diese durch jene Forderung an sie verloren; so wie andrerseits die Musik durch den Text von ihrer angebornen Unbestimmtheit und Unendlichkeit (relative) zurückgebracht wird und ihre Bestimmtheit erlangt *).

Die Forderungen an einen Operndichter konnten wir uns nie anschaulicher machen, als wenn wir diesen mit einem Freskomaler verglichen. Dieser gibt uns ein Ganzes, nicht blos ein Gerippe, ein Skelett, zu dem erst das Fleisch hinzutreten, und sich gleichsam herumwickeln soll, oder Zeichnung und Umriss, zu dem erst Farbe und Licht kommen soll — wie man nicht selten das Verhältniss des Dichters zum Componisten darstellt; — sondern ein vollständiges Ganze. Aber eben dies Ganze ist für sich nichts, wenn nicht die nothwendige und bestimmte Entfernung des Raumes, die der Maler während des Malens nie aus den Augen verlieren darf, und die durchaus nicht vom Gemählde getrennt werden kann, hinzutritt,

*) Schiller sagt in irgend einem seiner prosaischen Aufsätze ungefähr Folgendes: Man rühmt gewöhnlich die Musik, dass sie dazu diene, den Ausdruck und das Gefühl der Poesie zu erhöhen und näher zu bestimmen; aber eben so ist es die Poesie, welche die Musik näher bestimmt. Ein plötzlicher Uebergang wird uns erst klar durch den beigefügten Text etc.

da es denn erst in seiner Wahrheit, in seiner rechten Bedeutung, gleichsam als Lebendiges erscheint. — Ebendarum fallen in dieser Gattung der Malerei alle Verschmelzungen der Tinten etc. hinweg, und Alles muss Character, Form, Ausdruck, und jeder einzelne Zug grossartig, kühn und kräftig seyn.

Auf der andern Seite hat nun der Componist das dramatische Gedicht in seiner Ganzheit, in seiner innern Bedeutung, zu erfassen, die Nothwendigkeit jeder einzelnen Situation und ihre Entwickelung, die Bestimmtheit der einzelnen Charactere, sowie ihre Beziehung auf- und ihr Verhältniss zu einander, auf das genauste zu erforschen, so dass das Ganze ihm zur innern Anschauung wird, die seiner Musik zur Folie dient. — So wird der Componist gleichsam selbst zugleich Dichter (siehe oben), und kann, ebendadurch erst frei und unabhängig, — (und das ist eine unerlässliche Bedingung für den Componisten, dass er sich nicht vom Gedicht, geschweige denn vom einzelnen Wort und Ausdruck für sich, beherrschen lasse —) nur so aus sich selbst die Oper als Kunstwerk vollenden.

Nur auf diese Weise konnte Mozart seine Meisterwerke, trotz des oft erbärmlichen Textes, schaffen; nur auf diese Weise kann das an der Musik hervortreten, was man dramatische Musik nennt, und welches, eben weil aus der Construction des Begriffs der Oper nothwendig hervorgehend, darum ein wesentliches Moment der Opernmusik ist.

Andrerseits liegt eben so schon in der Anlage des dramatischen Gedichts die Nothwendigkeit der besondern Bestimmtheit der Musik.

Hiemit fällt natürlich alles von selbst weg, was in Herrn von Mosels Aufsatze von Ueberladung in der In-

strumentirung, von der Sucht nach frappanten Uebergängen; oder, im entgegengesetzten Fall, von zu grosser Einfachheit, (oder besser und richtiger: Nacktheit und Leerheit,) zu sagen ist. Denn von beiden, von Ueberladung und Leerheit, kann nur da die Rede sein, wo die Musik dem Character der besondern Situation, vom Standpuncte des Ganzen aus betrachtet, nicht angemessen ist, oder ihm gar widerspricht. In diesem Falle aber hat der Componist das Ganze nicht in seiner Wahrheit und Bedeutung erfasst *); oder er hat sich von andern, der Kunst

*) Nicht selten hört man ganz gelehrt darüber disputiren, wie in dieser oder jener Situation zwar die Melodie recht gut passe, die Harmonie aber durchaus nicht damit übereinstimmen wolle, und umgekehrt. Man dürfe also nur zu jener Melodie eine andre Harmonie (der gewöhnlichere Fall), oder zu dieser Harmonie eine andre Melodie machen, (Letzteres mit eben so grossem Recht, als Ersteres) so sei dem Ding geholfen! — Warlich könnte man auch bei vielen unserer sogenannten beliebtesten Opern, ohne dass sich der besondere Character der Personen und Situationen über Beeinträchtigung zu beklagen hätte, bald hier eine Melodie, bald dort eine Harmonie, bald hier und dort (und dies wäre noch das Beste) beides zugleich ändern.

Aber in Ernst muss man sich oft wundern, wie in unsern Tagen diese Scheidung der Harmonie und Melodie so gar häufig, und sogar von Männern geschieht, die in der musikalischen Welt einen Namen haben. Da wird nun gesprochen von einer Seele der Musik, welche die Melodie vorstellt, und von ihrem Leibe, der Harmonie. — Ein noch edler und passender Vergleich. — Andere vergleichen die Melodie mit einem Leibe, dem die Harmonie als Kleid umgeworfen wird. Wieder andere nehmen beide Vergleiche umgekehrt; und da giebt es denn Kleider und Leute (Kleider machen Leute!) *a la* — Gluck, Bach, Händel, Mozart nicht, (die lassen sich so leicht nicht nachschneidern) — aber *alla Spontini, Freischütz, Rossini etc. etc.* Eine gute Manier, um den Mantel nach dem Wind zu hängen und, wie grosse Herren die Gesinnung mit dem Kleid, so hier das Kleid mit der Gesinnung zu ändern. — Einige geben der Melodie den Vorzug, andere der Harmonie. Kurz, des Trennens ist kein Ende. Sogar von

unwürdigen Rücksichten, von Eitelkeit, Gefallsucht etc. verleiten lassen, und verdient daher den Namen eines Künstlers nicht; denn er kennt die Würde der Kunst nicht, welche keinen Zweck ausser sich kennt, und ihre vollste Befriedigung in sich selber weis.

Die Wichtigkeit des der Oper zu Grunde liegenden Stoffes oder Sujets, und mit welcher Vorsicht, wir möchten sagen Gewissenhaftigkeit, man daher bei der Wahl derselben zu Werke gehen müsse, leuchtet von selbst ein.

---

der Kunst hat man die Musik schon geschieden. —

Nur in der innigsten Vereinigung jener beiden Momente, der Harmonie und der Melodie, ist rücksichtlich der geschichtlichen Entwickelung der Musik, der Character und die Bedeutung unserer Musik zu finden, nachdem beide Elemente, jedes für sich, in der Zeit hervorgetreten war. Bei den Alten galt die Melodie, und wenn auch eine Art Harmonie vorhanden war, so war sie mehr eine von von der Melodie unabhängige Begleitung. In der neuerstehenden Christenwelt trat nach und nach mehr die Harmonie für sich hervor, und die Melodie trat in den Hintergrund, — so dass sogar der zu seiner Zeit vielgefeierte *Guido von Arezzo* eine Compositionsweise der Melodien vorschlagen konnte, die sich blos nach den Vocalen des Textes richten sollte! — bis, in der Vereinigung beider weltgeschichtlichen Momente zur höhern Einheit, die Kunst in dem Grad sich vollendete, wie wir sie unter dem Genius der ersten italienischen und deutschen Meister ins Leben treten sehen. (Eine genauere Ausführung ist nicht am Orte.)

Wir möchten in unsern Tagen den Componisten sehen — von Künstlern ist hier die Rede — der sich eine bestimmte Melodie, also eine Melodie, die einen bestimmten Character an sich tragen, ein bestimmtes Gefühl ausdrücken sollte, ohne die innigste Vereinigung mit der Harmonie (wenn auch natürlich zunächst nur im Gedanken) dichtete! da ja eben durch die Harmonie der allgemeinere Character der Melodie Bestimmtheit erhält, und nur eben durch sie die bestimmtern Nüancen können ausgedrückt werden. *A. d. Vf.*

Der Stoff ist am besten ein der Musik verwandter. Die Religion war die Pflegerin der Musik. Aus der kirchlichen Musik ging auch die Oper hervor. Das Romantische (um es mit einem Wort zu sagen) ist im Allgemeinen der gemeinschaftliche Charakter, den das Christenthum den Künsten aufgedrückt. Das Überirdische, und die Verbindung des Irdischen mit ihm, die Geisterwelt einerseits, ist daher die eigentliche Sphäre der Operndichtung. In ihr treten die einzelnen Gefühle: Sehnsucht, Liebe, Hoffnung, Furcht, mit mächtigerer Leidenschaftlichkeit hervor; — andrerseits das Heroische, Helden, die sich über das Gewöhnliche erheben, und sich dem Überirdischen nähern, antike Rolen. Schon diess macht uns die Charactere aus der alten Welt so interessant, dass sie durch einen grossen Zeitraum von uns entfernt, aus unserm Gesichtkreis entrückt, und gleichsam in fabelhafte Vergangenheit zurükgedrängt sind.

Nach Herrn v. Mosel's Definition (s. a. a. O.) wären fast alle deutsche Opern keine Opern, sondern blose Singspiele. Dem möchten wir recht gerne beitreten, wenn man, wie es sich vielleicht besser schicken möchte, Singspiel als Verteutschung des Ausdrucks: Oper gelten liese, und die andere Bedeutung des Singspiels der Operette überliesse!

Wie schwierig die Composition der Recitative ist, ist oft dargethan worden. Wie selten diese Schwierigkeiten gelösst, wie flach und oberflächlich sie behandelt werden, und wie ermüdend und langweilig sie daher sehr häufig sind, davon haben wir in den neuern Compositionen treffende Beispiele. — Das Recitativ scheint immer da einzutreten, wo der ruhigere, hohe Schwung des Gefühls aufhört, und entweder ein rascher Wechsel der Gefühle eintritt — Furcht, Staunen etc. — oder bei ruhiger Überlegung, bei Reflexionen und prosaischern Mittheilungen.

Letztere sind aber oft so prosaisch, oder auf andre Weise der Musik so sehr entfremdet, dass dergleichen

Scenen besser gar nicht in Musik gesetzt würden. — Die Forderung also, dass in der Oper Alles und Jedes in Musik gesetzt sein müsse, wird wohl auch ihre Einschränkung erleiden müssen.

Der Stoff der Operette ist mehr aus dem gewöhnlichen, uns näher stehenden alltäglichen, — wenn auch in etwas erhabenerem Style dargestellten — Leben genommen, das ebendarum dem allgemeinen Character der Musik entfernter liegt. Desshalb tritt in ihr auch nur da die Vermählung mit der Musik ein, wo aus diesem gewöhnlichen Lebenskreise herausgeschritten wird, in Augenblicken der Erhebung, wo einzelne Gefühle das Gemüth mächtiger ergreifen und eine unmittelbarere, innerlich anschaulichere und erhebendere Ergiessung erheischen, als die Worte es vermögen. Der Unterschied zwischen ihr und der Oper liegt also wohl nicht blos in dem zufälligen Mehr oder Minder der Musik, wie es nach Herrn v. Mosel's Definition scheint, sondern im ganzen Plan, in der Grundanlage des ganzen Stücks, wovon jenes erst eine Folge ist.

Wenn gefragt wird, ob der Tanz ein wesentlicher Theil der Oper sei, so könnte eben so gut gefragt werden, ob es der Marsch sei? — In Shakspeare's grösstem Trauerspiele tritt der Schalksnarr dem gigantischen Schicksal auf die Ferse: wer möchte desshalb behaupten, dass der Narr ein wesentliches Moment in der Tragödie sei? —

M. K.

Ueber die Oper.

Wünsche und Bedenken, gelegentheitlich des von Hrn. von Mosel in der Cäcilia (2. Bd. S. 233.) ausgestellten lexikalischen Probeartikels „*Oper*";

von Dr. C. Wöltje.

Die Anmerkung, mit welcher der ebengedachte Artikel als Probeartikel aus dem von Gfr. Weber zu erwartenden Lexikon der Musik ausgestellt worden, scheint mir jedem, der sich für die Kunstlehre und deren, von dem künftigen Lexikon zu erwartenden, Gewinn interessirt, die Zusage zu ertheilen, man sey nicht abgeneigt, eine Recension eines solchen Probeartikels, Behuf etwaiger künftiger Berücksichtigung, zu vernehmen.

Nur der Wunsch, den Nutzen, welchen ein Lexikon den Musik-Liebhabern und Kunstjüngern gewähren soll, fördern zu helfen, nicht die Absicht, den Herrn Verfasser jenes Aufsatzes anzugreifen oder zu verkleinern, liegt zum Grunde, wenn ich hier meine Ansichten über den fraglichen Probeartikel bescheidentlich aber freymüthig ausspreche.

In jeder Kunst ist die Praxis der Theorie vorangegangen, und nur von den Erzeugnissen jener hat diese abstrahirt werden können. Das einmal erschienene Kunstprodukt bleibt stereotypisch aufgestellt; die Theorie kann täglich Veränderungen, ja! völligen Umsturz, erleiden.

Zwar mag es der Theorie frei stehen, ganz über den bisherigen Standpunkt der praktischen Kunst hinauszuschreiten; dann aber darf der Theorist vor der Hand nur für diejenigen schreiben wollen, welche die Kunst nach deren bisherigem Standpunkte schon inne hatten.

Ein Lexikon ist aber nicht für diese, sondern für die noch nicht Eingeweiheten bestimmt, und daher muss

muss man aus demselben die Kunst in ihrem bisherigen Standpunkte erlernen können, zumal da die Mehrzahl nur zu dem Zwecke unterrichtet seyn will, um die vorhandenen Kunstprodukte besser würdigen und geniessen zu können.

Dieses gilt vorzugsweise aus einem noch besonderen Grunde für den Artikel „Oper." Die Oper ist in der Kunst ein ganz eigenthümliches Institut, welches seine Entstehung dem Umstande verdankt, dass, erst nach dem Mittelalter, (auf der Bühne der Alten gehörte die Musik nicht in das Stück) man auf die Idee gekommen, dramatische Dichtkunst mit Musik an Einem Produkte zu vereinbaren, ein Institut, wovon sich, als es noch in der Wiege lag und man noch nicht ahnete, was die Musik für dasselbe wirken könne, schwerlich ein Ideal hatte aufstellen lassen, ein Institut, welches seine höhere Ausbildung nicht den allgemeinen Anforderungen des Kunstsinnes, sondern theils dem Volksgeschmacke, theils der allmäligen Ausbildung der Tonkunst, theils dem riesenhaften Einschreiten genialer Componisten verdankt.

Was nun ein solches besonderes Kunstinstitut sey —, das kann meines Ermessens nur geschichtlich entwickelt werden. Hat der Lexikograph dieses gethan, dann hat er den Lernbegierigen zweckmässig belehrt, und dann mag er (da in die Lehre einer Kunst auch ihre Aesthetik gehört) immerhin hinzufügen, welches der ideale Culminationspunkt dieses Instituts sey, sollte er auch dafür nur den Punkt ausgeben, welchen er in seinem eignen Zenith sieht.

Eine solche Entwickelung, eine Belehrung, was die Oper gewesen, was sie jetzt sey, findet sich nun in dem beregten Probeartikel zu meinem Bedauern gar nicht; sondern, nach einer vorangestellten Definition, werden ganz allgemeine Ansichten angegeben, von welchem Dichter und Componist ausgehen sollen, um das Ideal des Verfassers zu erreichen.

Ohne zu untersuchen, ob und in wie weit solche Ansichten richtig seyen, darf ich doch bey dem Herrn Verfasser als bekannt voraussetzen, dass mehre seiner Ansichten streitig sind; und davon hätte er den Lernbegierigen doch wenigstens auch benachrichtigen sollen. (Er konnte dagegen die Vorschriften, welche er dem Operndichter stellt, ganz hinweglassen, weil man selbige nicht in einem Lexikon der Musik sucht). Wenn z. B. der Verfasser die Oper zur antiken Tragödie als zu ihren Ideale hingeführt wissen will; wenn er dem Operngedichte alle die Aufgaben und Erfordernisse stellt, welche die von der Antike ausgehende Schule dem Trauerspiele macht; wenn er unter anderen dabey die Ansicht deren aufstellt, welche kein bürgerliches Trauerspiel gelten lassen: so müsste, wenn Dergleichen in einer Theorie der Dichtkunst gelehrt würde, der Kunstjünger doch billig benachrichtigt werden, dass es auch Leute gebe, welche dennoch Lessings Emilia Galotti für ein Trauerspiel gelten liessen; — und wenn er lehrt: (S. 235.)

„Die Oper findet nur erhabene Charaktere, grosse „Handlungen, mächtige Leidenschaften würdig, durch „sie zur Vorstellung gebracht zu werden. Da die „Götter des Römischen und Griechischen Olympus „uns durch Religion und Sitten zu weit aus den Au„gen gerückt sind, um lebhafte Theilnahme bewirken „zu können, die idealische Sprache der Musik aber, „welche hier die durchaus herrschende ist, gleichwohl „nur Wesen zuzukommen scheint, die sich über die ge„wöhnlichen Menschen erheben; nimmt die Oper ihre „Stoffe am liebsten aus der antiken Welt und stellt „uns Personen vor, die wir, ihrer Gemüths- und Kör„perkraft, ihrer oft an das Unglaubliche gränzenden „Thaten wegen, für mehr als Sterbliche, für über„irdische, an das Göttliche gränzende Wesen zu hal„ten geneigt sind, u. s. w.: —

so hätte er seine Leser doch wohl instruiren mögen, wie es zugehe, dass auch Mozarts Don Juan, Cherubinis

Wasserträger, und Mozarts Figaro für „Opern" und sogar für vortreffliche, gehalten werden.

Man setze, es käme etwa ein Neuseeländer, welcher in die Dichtkunst und die Musik **übrigens** wohl eingeweiht wäre, von der Oper aber noch gar keinen Begriff hätte, nach Teutschland. In der ersten Stadt wird ihm zur Belustigung für den Abend die Oper vorgeschlagen. Um zu dem ihm versprochenen Kunstgenusse nicht unvorbereitet zu seyn, durchlieset er in dem hier gemeinten Lexikon der Musik aufmerksam den Artikel „Oper," und hört dann Abends im Opernhause — den Lustigen Schuster oder Fioravantis Wandernde Operisten. — Er wird behaupten, das, was er gesehen und gehört, sey keine Oper, und wird — von jedermann ausgelacht werden.

In einem Kunst-Lexikon sucht man Sachkenntnisse, und nicht die individuellen Ansichten eines Aesthetikers.

Sollten aber jene beym Leser vorausgesetzt werden und soll der fragliche Aufsatz etwa dazu dienen: Opern-Dichter und Componisten von ihren bisherigen irrigen Ansichten zu bekehren, so hätten diejenigen Ansichten, welche darin als die richtigen aufgestellt sind, auch als solche aus dem Wesen der Sache deducirt und raisonnirend begründet werden mögen. Auf blosse Autoritäten und sentenziöse Aussprüche gibt die jetzige Welt nicht viel, und weil ich glaube, es könne niemand das Ideal einer Oper aufstellen, der nicht, unter anderen, auch in das innere Wesen der Musik eingedrungen, so will ich freylich die Aussprüche eines Voltaire und Wieland über diesen Gegenstand in aller äusseren Bescheidenheit unangetastet lassen; dass ich solches aber eben viel bescheidener meine, als Mephistopheles, wenn er in Auerbachs Keller sagt:

„Ey! Ey! Mit solchen edlen Gästen
„Wär es ein Bisschen viel gewagt" —

das kann ich nicht beschwören.

Wende ich mich nun zu dem Einzelnen, was in jenem Aufsatze gesagt wird, so möchte ich darauf aufmerksam machen, dass, wo man etwas nur in grossen und allgemeinen Ab- und Umrissen geben will, die höchste Schärfe und Genauigkeit erforderlich ist, indem hier die geringste Unrichtigkeit die grössten Irrthümer veranlassen kann.

Gleich die Anfangsworte des Aufsatzes:

„die Oper ist ein dramatisches Gedicht, bestimmt,
„ganz in Musik gesetzt zu werden."

erinnerten mich daran, dass, dem Sprachgebrauche nach (*sit venia verbo*; denn die Wahrheit lässt sich überall, auch in der Küche, finden) man sagt: „der Jäger, der Metzger, liefert den Braten, — und: der Koch macht den Braten." Ich dachte aber dabey, in einem Lexikon der Kochkunst werde bey dem Artikel „Braten" die Definition davon wohl schwerlich aufgestellt seyn:

„der Braten ist ein Stück Fleisch, *bestimmt*, durch
„Feuerwärme von aussen gar gemacht zu werden";

es werde vielmehr wohl heissen: der Braten sey ein auf beschriebene Weise *gar gemachtes* Stück Fleisch. —

Ich dächte auch, beyläufig bemerkt, man werde im Koch-Lexikon bey dem gedachten Artikel schwerlich Vorschriften darüber finden, wie der Jäger das Wild zu zerwirken und der Metzger das zum Braten bestimmte Stück auszuhauen habe, vielmehr nur Belehrung darüber, wie der Koch das ihm zum Braten nun einmahl gelieferte Stück Fleisch zu behandeln habe. —

Wenn gesagt wird: (S. 236.)

„Die Worte, die durch sie ausgesprochenen Empfin-
„dungen, die Grade derselben, und die Uebergänge
„von einer zur anderen, geben die Melodie an,"

und nachher: (S. 237.)

„Die Begleitung schliesst sich der Melodie in gleichem
„Geiste an; sie dient nur dazu, jene zu erheben, ihre

„Wirkung zu verstärken und manche Bewegung der
„Seele, welche der Gesang allein vollständig zu ge-
„ben nicht vermag, vollends auszumalen. Sie wendet,
„wo Kraft erfordert wird, die ganze Fülle der Har-
„monie an" u. s. w.

so heisst das doch so viel, als: der Sinn der Worte müsse in der Melodie gezeichnet werden, den Ausdruck müsse die Melodie geben; die Begleitung sey nur ihr Adjunkt und dazu bestimmt, die in der Melodie schon enthaltene Zeichnung pittoresker auszuführen, und die Harmonie werde zur Vermehrung der Kraft, zur Erhöhung des Colorits, angewandt. —

Ich möchte zu bedenken geben, ob man der Melodie eine so primaire und principale Rolle zutheilen dürfe und ob nicht ein Tondichter, der nach solchen Principien arbeiten wollte, armselig hinter dem, was schon geleistet worden, zurückbleiben müsste?

Freylich giebt es Empfindungen, welche sich ziemlich, ich sage z i e m l i c h unzweydeutig, in der Melodie aussprechen lassen, als z. B. die aufwallende Lust zum Tanze; aber man bringe nur einmal eine solche Empfindung mit einer ganz ähnlichen zusammen; man wird die ähnliche Empfindung auch in der Melodie zeichnen können; allein man kann in solchen Fällen gewöhnlich die beyden Melodien ohne Schaden vertauschen. (Sollte nicht ein stürmischer Wüstling verschiedene Begierden, die Lust zu zechen, die Lust zu tanzen und die Lust eine Schöne vom Tanzboden ins Seitengemach zu führen, jede einzeln oder alle zusammen, in der Melodie von No. 13 im ersten Akte des Don Juan aussprechen können?) Da hingegen giebt es Empfindungen, welche sich gar nicht durch Melodie zeichnen lassen, als z. B. wenn unvorhergesehen ein Blitzstrahl, zündend oder zerschmetternd, das Herz trifft. So lange noch durch Bewegung im Tempo etwas charakterisirt werden kann, vermag auch die Melodie noch etwas; so-

bald aber zwey Empfindungen auf einander folgen, die von einander unterschieden sind und die der Mensch im Gesange doch nur im gleichen Tempo ausspricht, wie will da die Melodie den eingetretenen Wechsel zeichnen? Da ist es grade, wo Harmonie und Harmoniewechsel Alles thun müssen, wo die Harmonie ihren ätherischen Charakter bewährt. *)

---

*) Um nicht über ein Lieblingsthema mehr zu sagen, als hieher gehört, möge nur Ein Beyspiel zum Beweise dienen, welches sich mir sogleich in dem, neben mir liegenden, aus Tiedgens Urania gezogenen, von Beethoven componirten, Liede An die Hoffnung willfährig darbietet.

In den Worten: „Die du so gern in heilgen Nächten feyerst u. s. w.“ ist nur allgemein von Dulden, von dem Grame, der eine zarte Seele quält, die Rede, und es können diese Worte nur eine sanfte, still fortfliessende, wehmüthige, aber noch nicht näher bestimmte, Empfindung erregen. — Mit den Worten: „Wenn längst verhallt geliebte Stimmen schweigen u. s. w.“ ändert es sich. Hier soll uns Kummer von bestimmter Art, die Trauer um einen geliebten Todten, mitgetheilt werden und dieserhalb versetzt der Dichter unsere Phantasie zur Mitternachtstunde neben den Aschenkrug auf den Kirchhof. Das hat Beethoven wohl gewusst, dass er nicht im Stande sey, unserer Phantasie mittelst der Melodie auch nur entfernte Ahnung der Grabesluft beyzubringen. Was thut er? Er bleibt im Tempo. Wie das Instrument im harten Dreyklange von G geschlossen, tritt kurze Stille ein; dann wird derselbe Akkord, kurz und leise, noch einmal angeschlagen und schnell, aber leise, folgt die Tonverbindung [f as c es], der Vierklang der vierten Leiter-Stufe von *c*-moll, ($c: IV^7$), in welche Tonart der G-Dreyklang leiten konnte; — und ich frage Jeden, ob es ihn nicht schon da vom Gottesacker her anwehet. Wir sitzen schon neben der Urne, wir haben schon den ersten Angriff des Schauerlichen empfunden, wenn ins *Es*-dur eingeleitet worden und der Gesang wieder eintritt, leise, einfach feyerlich, beynahe bewegungslos, nur noch die gebliebene tiefe Trauer, nicht mehr das Schauerliche, andeutend.

Und welche untergeordnete Role hat in eben dieser Tondichtung die Melodie bey den Worten:

Ich habe daher den Herrn Verfasser des obberegten Probeartikels bescheidentlich darauf aufmerksam machen wollen, dass es nicht ein so ganz Leichtes sey, eine Theorie, welche eine schon intime Befreundung mit zwey verschiedenen Künsten voraussetzt, eine Theorie, welche uns noch niemand genügend aufgestellt hat und schwerlich jemand genügend aufstellen wird (es möchte denn etwa die Pythagoräische Lehre wahr seyn und die Seelen von Shakspeare und Mozart sich einmal in einem menschlichen Körper vereinigen und dann das so entstandene Doppelgenie sich bewegen lassen, eine Theorie zu schreiben,) eine solche Theorie in ihren allgemeinen Grundprincipien auf zwey Octavblättern aufzustellen; dass dahingegen der gedachte Herr Verfasser sich um Operndichter und Operncomponisten (unter welchen manchem die erforderliche Abstraktionsgabe, manchem es an Gelegenheit mangelt, die sämmtlichen erheblichen Kunstprodukte aus den verschiedenen Perioden kennen zu lernen,) sehr verdient machen könnte, wenn er eine pragmatische Geschichte der Oper liefern und aus derselben dann abstrahiren wollte, — was man bisher zu erreichen beabsichtigt habe, was erreicht worden und wie es erreicht worden. — Aus der so entwickelten Erfahrung könnte der Dichter abnehmen, welcherley Aufgaben er dem Com-

---

„Urnen stützt?" Der Ausdruck liegt doch wohl nicht in der Tonfolge d-cis-d, sondern nur darin, dass die Melodie auf cis mit der Harmonie [e cis], (wobey a und allenfalls g ausgelassen,) liegen bleibt, und dass eine, sich hin und her bewegende Mittelstimme gewissermassen einen Orgelpunkt begründet und, eigenmächtig fortschreitend, am Ende von g ins d springt, so dass man in dieser hervorstechenden Stimme die, nur im Kirchenstyle gebräuchliche, Cadenz von der Unterdominante hört.

Sollte man in einer Oper nicht auch einmal die Melodie auf demselben Tone verweilen lassen und Steigerung oder auch Wechsel der Empfindung bloss durch Harmonienfolgen und Begleitung ausdrücken können? *A. d. Vf.*

ponisten machen dürfe, welche nicht; und der Componist könnte daraus ersehen, wie und mit welchem Erfolge bisher diese oder jene schwierige Aufgabe gelöset worden. Wie viel Erfahrungen liessen sich nicht schon aus Mozarts Opern entwickeln! Mancher hat wohl z. B. noch nicht daran gedacht, wie lehrreich eine Zusammenstellung von Nr. 4 des ersten Akts des Don Juan, mit Nr. 4 des ersten Akts des Figaro, seyn könnte.

Dem, mir verehrten, Herrn Herausgeber des befraglichen Lexikons aber habe ich hiemit den billigen Wunsch des Publikums vorlegen wollen, seinem Buche eine Tendenz zu geben, dass man mehr daraus lernen könne, was ist, als was seyn solle.

Celle 1826.

Dr. C. Wöltje.

Ende des siebenten Bandes.

Erratum.

In der vorstehenden Recension der Kunst des Gesanges von A. B. Marx, (Heft 26, S. 112.) Zeile 3 der Anmerkung, ist, statt $\overline{\overline{g}}$ - Schlüssel, zu lesen $\overline{g}$ - Schlüssel.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1827.
Nr. 25.

Rechenschaft.

Mit dem, zu Ende des Monates November 1826 *ausgegebenen, zwanzigsten Hefte, war der fünfte Band der Cäcilia geschlossen, und mit dem im May* 1827 *ausgegebenen* 24. *Hefte der sechste Band.*

Die Verlaghandlung hat auch im fünften Bande, statt der, für einen Band versprochenen „circa 18-20 *Bogen", nur allein an Text, die Beylagen nicht gerechnet,* 19¼ *Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber* 21½ *Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über* 24 *Bogen, — geliefert, im sechsten Bande aber nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet,* 19¾ *Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber* 22 *Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über* 24 *Bogen geliefert und wir sind ermächtigt, auch für die Zukunft zu versichern, dass sie sich bestreben wird, künftig wie bisher, Mehr als das Versprochene zu leisten.*

Die Red. der Zeitschr. Cäcilia.

Uebersicht
der Gegenstände, welche in dem 5. und 6. Bande der Cäcilia (Heft 17—24) enthalten sind.

V. Band. (Heft 17 — 20.)

Mit vier Notenblättern und einem Facsimile, nebst Intelligenzblatt Nr. 17 — 20.

Siebzehntes Heft. Über ein gewöhnliches Vorurtheil in Ansehung der Klangfiguren einer Scheibe;

von *E. F. F. Chladni.* — Fragmente; von *Franz Horn.* — Über Recensionen überhaupt, insbesondere über die in der *Cäcilia* erscheinenden, und über Anonymität und Pseudonymität; von *d. Red.* — Auflösung der Räthsel-Canons auf S. 122 des 2. Bandes (Heft 6 der *Cäcilia*; von *Friedr. Kuhlau.* (Mit einem Notenblatt.) — Aufgabe neuer Räthsel-Canons; von *Fr. Kuhlau.* — Recensionen: 1. Handbuch der Harmonielehre, von *J. F. Lahmeyer;* angez. von Dr. *Grosheim.* – 2. Beitrag, den Gesang in Kirchen und Schulen zu verbessern, von *Philalethes;* angez. von *der Red.* – Geschichte der Musik, von Fran *v. Bawr*, übersetzt von *Lewald*; angez. von *d. Red.* – 4. Opferlied, von *van Beethoven*, – und Bundeslied, von Ebend.; angez. von *d. Red.* – 5. *Van Beethoven*, Ouverture aus *C.* Op. 115; angez. v. Dr. *Grosheim.* – 6. *Van Beethoven*, Ouverture aus *C.* Op. 124; angez. v. Dr. *Grosheim.* – 7. Clavierauszug der letztern Ouverture; angez. v. *d. Red.* – 8. Don Juan, arrangé p. pianof. et violon p. *Al. Brand*; angez. v. *d. Red.* – 9. Quatuor *de Jos. Haydn*, arr. à 4 mains par *J. P. Schmidt;* und 10. La Fugue, Quatuor de Mozart, arr. à 4 m. par *J. P. Schmidt*, beide angez. v. *d. Red.* – 11. Cramer Sonate p. pianof. Op. 48, zweite Aufl.; angez. von *der Red.* — Über Kostenersparniss durch Hervorbringung mehr als Eines Tones auf derselben Orgelpfeife; von *E. F. F. Chladni.* — Raff; von *Fr. Haug.* — Das Carmen saeculare des Horatius, von *Philidor* in Musik gesetzt; von *X.* — Schröpfköpfe, für Componisten, Operndichter, Sänger und Publikum; von *G. L. P. Sievers.* Dritte Lieferung — Über Reinheit der Tonkunst, zweite Aufl.; angez. v. *d. Red.* — Das grosse niederrheinische Musikfest, 1826 in Düsseldorf; von Dr. *Deycks.* — Ein Scrupel, eine unter *Mozarts* Namen erschienene *Messe* betreffend; von *I. v. Seyfried.* — Il Crociato, von *Meyerbeer*, — und La dame blanche, von *Boieldieu*, beide im Clavierauszug von *C. Zulehner*; angez. v. *d. Red.* — Carl Maria v. Weber, † 5. Juny in London.

Zu diesem Hefte 1 Notenblatt und Intelligenzblatt Nr. 17.

Achtzehntes Heft. Lehrjammer! von *Gfr. Weber.* — Ideen zu einer rationellen Lehrmethode überhaupt, mit besonderer Rücksicht auf das Clavierspiel; von *Conrad Berg.* — Quinte halten; von *GW.* — E. F. F. *Chladni*, über seine Aufnahme bei Napoléon und sonst in Paris. — Grand Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, par *Luis Van-Beethoven*, Oeuvre 127; angez. von *Adrien La Fasge.* — Über Tonmalerey. Auszug aus einem Schreiben an

Gfr. Weber; von Dr. *C. Wöltje*. — De la fixité et de l'invariabilité des sons musicaux, et de quelques recherches à faire à (sur) ce sujet dans les écrivains orientaux; par M. de *la Salette* etc.; angez. von Dr. *Güyet*. — Über Märsche. Für Gfr. Webers mus. Lexikon geschrieben von Dr. *G. Grosheim*.

Zu diesem Hefte Intelligenzblatt No. 18.

Neunzehntes Heft. Das Hierochord, Erfindung des Hrn. Dr. *Schmitt* in Greifswalde; mitgetheilt von *Gfr. Weber*. — Dauer in Tönen, an Aglaja; von *Artemidoros*. — Nachtrag über *Spohrs* Oratorium, die letzten Dinge; von *Ds*., (mit einem Notenblatt). — Nachricht von musikalischen Spässen, vornehmlich älterer Zeiten; von **r*. — Über die eigentliche Bedeutung des Kunstwortes Nota characteristica; von *Gfr. Weber*. — Bibliothèque de musique d'église. Erstes Heft: Missa solennis in C, sub titulo jubilāi à *Mich. Haydn* composita et quatuor vocibus cantanda, comitante, si placet, clavicimbalo. Moguntiae, ex officina musica Filiorum Bernhardi Schott. — Dieselbe Messe in ausgesetzten Sing-und Orchesterstimmen, mit dem Zusatze auf dem Titelblatte: composita et cantanda 4 vocibus, 2 violinis, 2 violis, 2 obois, 2 cornibus, 2 clarinis, tympanis, cum organo. Moguntiae, in taberna musices B. Schott filiorum. Drei Recensionen, (mit einem Notenblatt). – Erste Recension; von *Nr*. – Zweite Recension; vom Hofkapellmeister, Ritter *v. Seyfried*. – Dritte Recension; von *Br*..........; — Vermittelung; von d. *Red*. — Aus *M. Haydns* Leben; von *der Red*. — Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Gesänge, Lieder, Motetten und Choräle, für Männerstimmen, von verschiedenen Componisten. Zunächst für Gymnasien und Seminarien, dann auch für akademische Schullehrer- und andere Vereine, zu ernsteren Zwecken. Herausgegeben von *J. G. Hientsch*, erstem Lehrer am Königl. Seminar für evangelische Schullehrer zu Breslau. Zweites und drittes Heft, Breslau 1825 u. 1826; rec. von *Ch. H. Rink*. — Ein noch ungedruckter Brief von *Mozart?* — von *Zyx*. — *Jean Paul Fr. Richters* musikalischer Stammbaum und früheste Bildung zur Tonkunst; mitgetheilt von *der Red*. (Mit einem Facsimile). — Berichtigende Notiz, die Entstehungsgeschichte des Mozartschen Requiem betreffend; von *Gfr. Weber*.

Zu diesem Hefte zwei Notenblätter, ein Facsimile und Intelligenzblatt No. 19.

Zwanzigtes Heft. Recensionen. 1. Grand Quatuor, en Partition, pour 2 vlons, alto et vcelle, par *L. Beethoven*, oeuv. 127, bei B. Schotts Söhnen in Mainz; – Dasselbe Werk in Stimmen, ebendaselbst; – Dasselbe in Stimmen, à Paris, chez les

fils de B. Schott; – Dasselbe für Pianoforte zu 4 Händen, bei B. Schotts Söhnen in Mainz und Paris, und bei A. Schott in Antwerpen; rec. von *d. Red.* – 2. Trois Quatuor de *J. Haydn*, arr. p. Pfte à 4 m. par *J. P. Schmidt*, Berlin b. Laue, Nr. 1; – desgl. Nr. 2; rec. von d. *Red.* – 3. *Beethoven* Opferlied, Part., Stimmen und Clav. Ausz. Mainz b. Schott; rec. vom Capellmeister Ritter *Ign. v. Seyfried.* – 4. *Beethoven* Bundeslied, Part., Stimmen und Clav. Ausz. Mainz bei Schott; rec. von *J. v. Seyfried.*) – 5. *Beethoven* Ariette „Ich war bei Chloen", mit Clav. oder Guit. Mainz bei Schott; rec. v. *Seyfried.* – 6. Fantaisie p. la flûte, p. *Gabrielsky;* rec. von *Aab.* – 7. De la fixité et de l'invariabilité des sons musicaux etc. par *La Salette*, Paris, chez Dondey-Dupré; rec. von *Chladni.* – 8. Duo concert. p. vlon et vclle, p. *Maurice Ganz*, Op. 6, – und Duo concert. p. id. p. *Maurice* et *Leopold Ganz*, Op. 7. Mainz bei Schott; rec. von *d. Red.* – 9. Sixième Sinfonie p. *Küffner*, Op. 150. – Septième desgl. Op. 164, Mainz b. Schott; rec. von *d. Red.* – 10. Variationen über das Ariettchen: „Wenn ich ein Schätzchen" für Pianoforte, von *Küffner*. Op. 162, Mainz b. Schott; rec. von *d. Red.* – 11. *Hugot* und *Wunderlichs* Flötenschule, – und Méthode de flûte, abrégée, par *Hugot* et *Wunderlich*, Mainz b. Schott; rec. von *Aab.* – 12. Instructive Variationen für Pianoforte, von *A. André*, Offenbach b. J. André; rec. von *d. Red.* – 13. Impromptu brillant p. Pf. à 4 m. par *C. Czerny*, Op. 116, Berlin b. Laue; rec. v. *Zyx.* – 14. Rhapsodieen von *Aloys Schmidt*, Heft II, Op. 62, Berlin b. Laue; rec. von *Aab.* – 15. Variations à 4 m. p. Pianof. p. *Jacques Schmitt*, Op. 27. Variations p. id. Op. 28, beide Mainz bei Schott; rec. von *d. Red.* – 16. Sammlung religiöser Gesänge. Sct. Gallen bei Huber et Comp.; rec. von *Chr. H. Rink*, – 17. Sechs geistliche Lieder, für eine Bass- oder Altstimme, von *Chr. H. Rink*, Mainz bei Schott; rec. von *Gfr. Weber.* – 18. Der Ehestand, Lieder für 4 Männerstimmen, von *Beck*, Mainz bei Schott; rec. von *d. Red.* — Vergebung! an *Fr. Kind;* von *d. Red.* — Schröpfköpfe für Componisten, Operndichter, Sänger und Publikum; von *G. L. P. Sievers.* Vierte Lieferung. — Über die Nachtheile der Stimmung in ganz reinen Quinten und Quarten, nebst einigen, ältere und neuere Musik betreffenden Bemerkungen; von *E. F. F. Chladni.* — Musikzustand in Ungarn, Pesth 1826; von *J. Krüchten.* — Variationen fürs Pianoforte, componirt und . . . . gewidmet von *Franz Stöpel*, Op. 10. Hildburghausen bei Kesselring. — Geistliche Gesänge von Gebauer, Göthe, Herder et Novalis, für vier Singstimmen oder für Eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, in Mu-

sik gesetzt *et* Frau . . . . gewidmet, von *Franz Stöpel*; rec. von *Gfr. Weber*, (mit einem Notenblatt).
Zu diesem Hefte ein Notenblatt und Intelligenzblatt Nr. 20.

VI. Band. (Heft 21 — 24.)

Mit 3 Notenblättern und einem Facsimile, nebst Intelligenzblatt Nr. 21 – 24.

Ein und zwanzigstes und Zwei und zwanzigstes Heft. Julius, musikalische Novelle; von *L. Rellstab.* — Über unsere Tonschrift, in Beziehung auf die neue musikalische Ziffernschrift; vom Director *Dr. Heinroth* in Göttingen. — Über Schallverstärkungen in den Theatern der Alten; von *E. F. F. Chladni*, mit einem Vorwort von *Gfr. Weber.* — Erklärung der Verlaghandlung von *N. Simrock*, betreffend die (vom Hrn. Capellm. Ritter v. Seyfried im 17. Hefte der *Cäcilia* in Zweifel gezogene) Echtheit der Mozartschen *Messe Nr.* 7. — Lösung der Räthsel-Canons, zur Seite 25 des 5. Bandes der *Cäcilia*; von *Friedr. Kuhlau*, (mit einem Notenblatt.) — Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem, vom *Abbé Stadler*, Wien 1827; mitgetheilt von *Gfr. Weber.* – 1.) Noch weitere Bestätigung der Unechtheit des befraglichen Werkes durch Herrn Stadlers Zeugnis. – 2.) Beiläufige Erwähnung einiger geringen Irrungen und Gedächtnissfehler des Hrn. Stadler. – 3.) Resultate aus dem Bisherigen. – I. Was und Wieviel ist am Mozartschen Requiem von Mozart componirt? – II. Gebührt dem Werke demnach der Titel eines echt Mozartschen Werkes? – III. Sind alle Stellen des Werkes ganz Mozarts würdig? – 4.) Der Stadlerischen neueren Betheuerungen kurzer Sinn. — Zwölf Lieder für drey Kinderstimmen, zum Gebrauche des methodischen Singunterrichtes in den Schulen, 5te Sammlung; — und Vater unser, in Musik gesetzt für 4 Singstimmen; von *C. F. Beck*; beide bey B. Schotts Söhnen in Mainz; rec. von *I. v. Seyfried.* — Variationen fürs Pianoforte, componirt und Ihrer etc. Durchl. etc. gewidmet, von *Franz Stöpel*, Op. 10. Hildburghausen bei Kesselring; — und — Geistliche Gesänge von Gebauer, Göthe, Herder *et* Novalis, für vier Singstimmen oder für Eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, in Musik gesetzt *et* Frau Nies-Dufay gewidmet, von *Franz Stöpel*, Op. 11. Gedruckt in Frankfurt a. M. bei A. Fischer. Zur Verständigung; von *Gfr. Weber.* — Metronomische Bezeichnung der Tempi der neuesten Beethovenschen Symphonie, Op. 125; mitgetheilt vom *Componisten.*

Zu diesen Heften ein Notenblatt und Intelligenzblatt Nr. 21 und 22.

Drey und zwanzigstes Heft. Wien im Jahre 1826. — Über die verschiedene Beschaffenheit des Klanges eines Instruments, nachdem es von verschiedenen Spielern behandelt wird; auch über das Zerschlagen der Claviersaiten; von *E. F. F. Chladni*, mit einem Vorwort von *Gfr. Weber*. — Anzeige der von *A. André* veranstalteten neuen, nach Mozarts und Süssmayrs Handschriften berichtigten und mit einem *historischen Vorberichte* versehenen *Ausgabe der Requiems-Partitur*. — 1.) Summarische Erwähnung des Inhaltes der von Hrn. *André* gegebenen Aufschlüsse. a.) überhaupt. b.) insbesondere in Ansehung I.) des ersten Haupttheils: Requiem mit *Kyrie*. II.) des zweiten Haupttheils: Dies irae. III.) des dritten Haupttheils: Domine. IV.) des vierten Haupttheils: Sanctus. V.) des fünften Haupttheils: Agnus. (Vergl. nachstehend die correspondirenden Nummern I — V.) 2.) Wörtlicher Abdruck des Andréischen historischen Berichtes selbst. a.) Bericht, wie Hr. André in den Besitz der jetzt bekannt gemachten Notizen gekommen und nunmehr von der Frau Witwe Mozart selbst zur Bekanntmachung dieser Aufschlüsse aufgefodert worden, nebst Mittheilung dieser Aufschlüsse selbst; alles mit Abdrücken der Originalbriefe der Frau Witwe, des Hrn. v. Nissen u. a. m. belegt. b.) Aufschlüsse insbesondere über einzelne Numern des Requiem; und zwar in Ansehung I.) des ersten Haupttheils: Requiem, Nr. 1: *Requiem* samt *Kyrie*. II.) des zweiten Haupttheils: Dies irae, (Nr. 2-7:) Nr. 2. *Dies irae*. Nr. 3. *Tuba*. Nr. 4. *Rex*. Nr. 5. *Recordare*. Nr. 6. *Confutatis*. Nr. 7. *Lacrimosa*. III.) des dritten Haupttheils: Domine, (Nr. 8 u. 9:) Nr. 8. *Domine*. Nr. 9. *Hostias* mit *Quam olim*. IV.) des vierten Haupttheils: Sanctus, (Nr. 10, 11:) Nr. 10. *Sanctus*. Nr. 11. *Benedictus* mit *Osanna*. V.) des fünften Haupttheils: Agnus Dei, (Nr. 12:) Nr. 12. *Agnus Dei* mit *Dona*. c.) Aufschlüsse über die Bestellungsgeschichte des Werkes. 3.) Bestättigung dieser letzteren Thatsachen aus anderen, bis jetzo als Geheimnis bewahrten Briefen. 4.) Schlussrede. — Nachtrag zu dem Aufsatze: Über die Nachtheile der Stimmung in ganz reinen Quinten und Quarten u. s. w. im 20ten Hefte der Cäcilia; von *E. F. F. Chladni*. — *Missa in F — C; ab organo, 4 Vocibus cantantibus, 2 Violinis, Flauto, 2 Cornibus cum clavibus, (ad libitum) 2 Fagottis, 2 Cornibus, 2 Clarinis, cum Timpanis et Violone; composita per Franciscum Bühler, Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistrum. Moguntiae, in Magni Ducis Hassiae taberna Musices aulica B. Schott filiorum;* angez. von *Seyfried*. — Sechs geistliche Lieder für eine Bass- oder Altstimme, mit Begleitung der Orgel oder des

Pianoforte, von *C. H. Rink*; angezeigt von *Gfr. Weber*. (Mit einem Notenblatt.) — Correspondenz. Wien d. 15. März 1827.

Zu diesem Heft ein Notenblatt und Intelligenzblatt Nr. 23.

Vier und zwanzigstes Heft. Neapel im Jahr 1826; von *F. S. Kandler*. a.) Oper. Höhestand des Opernwesens in Neapel überhaupt — Rossini. Opernbühnen. b.) Akademieen und Concertwesen. c.) Militärmusik. d.) Kirchenmusik. e.) Real collegio di musicà. f.) Künstler und Professoren. g.) Dilettanten und Dilettantinnen. Tonsetzer. Clavierspieler und Spielerinnen. Sängerinnen. Sänger. Violinspieler. Flötenspieler. Clarinettisten, Fagottisten etc. h.) Instrumentenmacher. Pianofortefabrikanten. Orgelbauer. Geigenmacher. Guitarrenmacher. Blasinstrumentenmacher. i.) Erinnerung an die verstorbenen grossen Tonsetzer der Neapler Schule. — La Tarantella Napolitana, mitgetheilt von *d. Red.*, (mit einem Notenblatt). — Nekrolog: I.) *E. F. F. Chladni:* seine Biographie; von *Ihm selber*, mit Vorwort und Zusätzen *der Red.* II.) *Ludwig Van-Beethoven:* Notizen über seine Sterbetage, von *A. Schindler*, mit Vorwort und Zusätzen *der Redaction*, (mit einem Facsimile.) — An Franz von Salinas, nach dem Spanischen des *Louis Ponce de Leon*, mit Notizen über diese beiden Männer; von *K. Baur*.

Zu diesem Hefte ein Notenblatt, ein Facsimile und Intelligenzblatt No. 24.

Heft	17	*wurde*	*ausgegeben*	*im*	*Jul.*	1826,
—	18	—	—	—	*Aug.*	—,
—	19	—	—	—	*Sept.*	—,
—	20	—	—	—	*Nov.*	—,
—	21	—	—	—	*Dec.*	—,
—	22	—	—	—	*Dec.*	—,
—	23	—	—	—	*Apr.*	1827,
—	24	—	—	—	*May*	—.

Briefe an Gfr. Weber betreffend.

Ich bin genöthigt, meine verehrten Herrn Correspondenten ergebenst zu bitten, in Betreff der mir zu adressirenden Briefe, Folgendes zu bemerken:

Ich bin für meine Person Brief-portofrei auf allen *fürstlich Thurn und Taxischen Brief*-Posten, sowohl activ als passiv (und passiv auch auf Grossherzogl. Badischen Briefposten) und zwar für Briefe unter meiner persönlichen Adresse, bis zum

Gewichte von weniger als 16 Loth. Für Sendungen hingegen, welche auf dem Postwagen ankommen, bin ich nicht frei.

Es ergiebt sich nun ziemlich oft, dass Briefe, zumal etwas corpulentere, auf dem Postwagen an mich ankommen, entweder weil sie von den Herren Correspondenten selbst ausdrücklich zur Spedition p. Postwagen aufgegeben worden sind, oder auch weil sie von der auswärtigen Postexpedition willkürlich p. Postwagen, statt p. Briefpost spedirt worden sind; wo ich dann oft bedeutendes Porto ganz unnützerweise auslegen muss für Sendungen, welche mir durch die Briefpost ganz unentgeldlich zugekommen sein würden.

Ich erlaube mir daher, meine verehrlichen Herrn Correspondenten hiermit ein für allemal gehorsamst zu bitten:

solche Briefe an mich, welche ich, den obigen Voraussetzungen nach, durch die Briefpost frei erhalten würde, nie p. Postwagen an mich abgehen zu lassen, dieselben vielmehr jederzeit auf die *Brief*post zu legen und, wenn sie etwas dicker als gewöhnliche Briefe sind, zur Vermeidung jedes möglichen Zweifels, *ausdrücklich* auf die Adresse zu schreiben

„*Durch Briefpost*“,

übrigens auf der Adresse auch nicht den Inhalt des Briefes, wie z. B. „*Enthält Drucksachen*“ u. dgl. — und noch weniger einen Geldwerth des Inhaltes, anzugeben, indem Briefe dieser Art niemal auf der Briefpost, sondern jederzeit p. Postwagen spedirt werden. Briefaufgaben auf Posten, bei welchen ich nicht Briefportofrei bin, werden die Herren Correspondenten gefälligst gleichfalls auf der *Briefpost*, bis zum nächsten Taxischen (oder Badischen) *Brief*postamte, *frankiren*.

Ich beobachte dagegen jederzeit die Aufmerksamkeit, meine Briefe an meine Herrn Correspondenten so weit zu frankiren, als die Fürstl. Thurn und Taxischen Posten reichen. Übrigens muss ich bitten, den Briefen an mich keine Einschlüsse an andere Personen beizufügen.

Gfr. Weber.

Neue Musikalien

im Verlage

der Hofmusikhandlung von C. Bachmann

in Hannover.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Auswahl beliebter Tänze und Märsche für 1 Flöte, N. 4 und 5. à 4 gr.

Jensen, P. 6 Duos fac. et brill. pour 2 Fl. Oeuv. 16, N. 1 et 2. à 1 Thlr.
Krollmann, *A.* 3 grands Trios conc. p. 3 Fl. Oeuv. 13. N. 1 à 3. à 20 gr.
Maurer, *Louis*, Rondoletto p. Vi. avec 2. Vl., A. et Vlle. Oeuv. 48. 14 gr.

Für Pianoforte.

Amon, *J.* Air national autrichien var. Oeuv. 91, 4me Air var. 8 gr.
— Thème connu var. p. Fl. avec Pf. Oeuv. 116. 12 gr.
Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze, N. 30, enth. 2 Hopser und 1 Walzer, von Fischer und Fav. Gallop. 4 gr.
— N. 31 und 32 enth. Neueste Pyrmonter Tänze. à 4 gr.
— — 33 enth. 2 Walzer, von Czerny. 4 gr.
— — 34 — Walzer aus dem Fräulein vom See. und Walzer aus Oberon. 4 gr.
— — 35 — 2 Bergmanns-Walzer. 4 gr.
Czerny, *C.* 10me Rondino sur un Motif de W. A. Mozart, Oeuv. 98. 14 gr.
— 3 Sonatines fac. et brill. à l'usage des élèves avancés, Oeuv. 104, N. 1 et 3. à 10 gr.
— 3 Sonatines fac. et brill. à l'usage des élèves avancés, Oeuv. 104, N. 2. 12 gr.
Dettmer, *G.* Polonaise. 4 gr.
Enckhausen, *H.* 3 Sonatines avec Vl. Oeuv. 2, N. 3. 16 gr.
— 2te Polonaise, zu 4 Händen, 16tes Werk. 18 gr.
Fingerübungen, aus den Werken der besten Meister und den neuesten Schulen gezogen. 7 gr.
Günther, *Th.* Geschwind-Marsch und Walzer. 4 gr.
Hummel, *J. N.* La bella Capricciosa, Polonaise. 12 gr.
Jagemann, *F. M.* 9 Var. sur l'Air de Don Juan: „Sey ohne Furcht mein Leben"; avec Fl. ou Vlle. 15 gr.
Körner, *G. F.* Rondeau agréable. 5 gr.
Küffner, *J.* Ouv. aus Johann von Wieselburg, zu 4 Händen. 14 gr.
— Potpourri tiré de Thèmes des Opéras de Rossini à 4 mains, Oeuv. 121. 16 gr.
Maurer, *L.* Rondoletto p. Vl. avec Pf. Oeuv. 48. 14 gr.
Mayseder, *J.* 3me Polonaise p. idem. 18 gr.
Moscheles, *J.* Marche militaire. 2 gr.
Müller, *C. F.* Divertissement, Oeuv. 33. 10 gr.
Pucitta, *J.* Polonaise: „La placida Campagna"! „O ländlich süsser Friede", arr. zu 4 Händen, von A. Diabelli, N. 4. 8 gr.
Rummel, *Chr.* Le Délivre, gr. Walze, Oeuv. 54. 8 gr.
Spohr, *L.* Polonaise aus der Oper Faust. 2 gr.
Weber, *C. M. de*, Thème original, var. à 4 mains, Oeuv. 5. 16 gr.

Für Gesang.

Günther, *Th.* aus dem Schauspiel Bayard, Arie mit Pf. und Guit, „Komm Schwester zu den Ufern." 4 gr.

Jagemann, F. M. Freimaurer-Cantate zur Johannis-Feier, mit Pf. 16 gr.
Meyerbeer, J. aus dem Kreuzfahrer in Egypten, N. 3, Duett mit Pf. „Weht schmeichelnde Lüfte.“ „Aurette vezzose.“ 8 gr.
Riem, W. F. „In der Fremde.“ Lied mit Pf. oder Guit. 4 gr.
Rossini, J. Quartett, mit Pf. „Ridiamo cantiamo“ — „Auf lachet und freuet euch“: Gesungen in den Conzerten zu Paris und für dieselben componirt. 10 gr.
— aus Otello, Cavat. mit Pf. „Im Schatten einer Weide.“ 6 gr.
— aus Armida, mit Pf. N. 9, Duettino: „An welchem Orte?“ 6 gr.
— N. 10, Arie: „Es huldigen Land.“ 4 gr.
— N. 13, Duettino: „Wie Ulme und Ceder.“ 4 gr.
Sammlung auserlesener und beliebter Volkslieder, mit Pf. oder Guit., N. 2, enth. „Wenn ich schon ein Schatz möcht“; und „Non far tasmor.“ 4 gr.
— N. 3, enth. „Noch einmal die schöne Gegend.“ 4 gr.
Weppen, J. 7 Variazioni sopra il tema: „Nel cor più non mi sento“, concertanti per Soprana voce, Pfte., Vl. 1te et 2te Vllo., blar e bormi. 1 Thlr. 4 gr.

Obige Werke sind in Mainz und Umgegend bei B. Schott's Söhnen zu erhalten.

Musik-Anzeige.

Im Verlage von F. E. C. **Leuckart in Breslau** ist erschienen, und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Rafael, C. F. Vater Unser für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 6 gr.
Schnabel, J. Regina Coeli für 2 Discant, Alt, Tenor und Bass, 2 Viol., Bratsche, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Violon und Orgel, 25s. Werk. 18 gr.
Schnabel, (Sohn) Gesang für 3 Singstimmen, Discant, Tenor und Bass, mit Clavier-Begleitung. 8 gr.

In Mainz und dortiger Umgegend sind obige Werke in der Musikhandlung B. Schotts Söhne in Mainz zu haben.

Musik-Anzeige.

Im Commissions-Verlage von F. E. C. **Leuckart** in Breslau ist erschienen, und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Allgemeines Choralbuch zum Gebrauch in Kirchen und Schulen, mit unterlegtem Texte und be-

ziffertem Basse, vierstimmig gesetzt, von *Aug. Blüher.* Nebst einem Anhange alter und neuer, deutscher und lateinischer Gesänge. Gross Queer 8. 320 S. Pr. 2 Thlr.

Dieses Choralbuch, welches auf Veranlassung des hohen Königl. Ministeriums der Geistl. Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten in Berlin durch die Amtsblätter der Königl. Regierungen empfohlen worden ist, enthält 353, und der Anhang 12 Nummern. Demselben ist ein Verzeichniss, in welchem die Tonarten der alten Melodien, nebst ihren Componisten, und Notizen über deren Lebensumstände angegeben sind, beigefügt. Der Herausgeber hat die alten Choräle und Melodien ganz nach dem Mortimer'schen System der alten Kirchen Tonarten behandelt, und sich bemüht, die Melodien, so viel wie möglich, in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder zu geben. Wie viele, und welche wichtige Quellen ihm dabei zu Gebote standen, zeigt ein der Vorrede beigefügtes Verzeichniss der von ihm bei dieser Arbeit benutzten Werke.

Breslau den 9. Juny 1827.

F. E. C. Leuckartsche
Buch-, Musik- und Kunsthandlung.

Bestellungen auf obiges Werk werden bei B. Schott's Söhnen in Mainz angenommen und prompt besorgt werden.

A n z e i g e.

Es muss für die ganze musikalische Welt von grossem Interesse sein, zu erfahren, dass *Rossini*, den man bisher nur als Gesangs- besonders aber als glücklichen Operncomponisten kannte, von dem mit Recht gesagt wird, dass er unsterblich sein würde, wenn er auch nur den 3. Akt des Othello geschrieben hätte; dessen komische Opern so gelungen sind, dass sie ohne Rivalität dastehen; — dass derselbe

R o s s i n i

jetzt die Idee gefasst hat, sich a u c h a l s I n s t r u m e n t a l c o m p o n i s t e n zu zeigen.

Gerade in einer Gattung, die in Deutschland besonders cultivirt wird und an welche, nächst der Symphonie, durch grosse Vorbilder die Forderungen besonders hoch gesteigert sind, nämlich im V i o l i n q u a r t e t t, hat er sich versucht und legt dem deutschen Publikum die Früchte seines Fleisses und seiner ernsten Studien vor in

F ü n f Q u a r t e t t e n

f ü r 2 V i o l i n e n, V i o l e und V i o l o n c e l l.

Der Unterzeichnete hat das Eigenthumsrecht dieser Composition erworben und giebt diese Quartette, einzeln à 1 Thaler, aber auf einmal, Anfangs August dieses Jah-

res aus. Sie sind correct gestochen und auf starkes Italiänisches Papier abgedruckt.

Leipzig den 25 Juni 1827.

Fr. Hofmeister.

Bestellungen auf obige Quartette beliebe man in Mainz bei der Musikhandlung B. Schott's Söhnen zu machen.

A n z e i g e.

Bey *Zetter et Comp.* in Paris ist erschienen:

Trio pour Piano, Violon et Violoncelle par M. *Aug. de Sayve.* Oeuvre 12, prix fs. 9.

B. Schott's Söhne in Mainz nehmen Bestellungen auf vorstehendes Werk an.

Musikalien-Anzeige.

Um jedem Anlasse zu etwaigem Missverständnisse vorzubeugen, macht die unterzeichnete Verlagshandlung hierdurch bekannt, dass Herr Henri Herz in Paris ihr das Eigenthums-Recht für Deutschland von seinen neuesten hierunten genannten Compositionen käuflich überlassen, welche binnen Kurzem in einzig rechtmässiger Ausgabe bei ihr und an einem und demselben Tage bei dem französischen und englischen Verleger erscheinen werden:

Herz, Henri. Op. 37. Rondo pour le Pianoforte sur un choeur de l'Opera: Moise, de G. Rossini. Prix 3 Francs.

— Op. 38. Sul margine d'un rio. Varié pour le Pianoforte.

— Op. 39. Trois airs variés pour le Pianoforte. No. 1. Partant pour la Syrie — No. 2. La Suissesse au bord du lac. — No. 3. Were a nodden. Air ecossois.

— Trois Airs de ballet de l'Opera: Moise de G. Rossini, arrangés en Rondos pour le Pianoforte. No. 1, 2, 3.

Diejenigen noch nicht bemerkten Ladenpreise dieser Werke sollen gleich nach deren Erscheinen bekannt gemacht werden.

Bonn den 8ten July 1827.

N. Simrock.

B Schotts Söhne in Mainz nehmen Bestellungen auf obige Werke an.

Musikalien-Anzeige.

Um jedem Anlasse zu etwaigem Missverständnisse vorzubeugen, macht die unterzeichnete Verlagshandlung hier-

durch bekannt, dass sie die hierunten näher bezeichneten fünf Compositionen von P. Rode käuflich an sich gebracht, welche binnen Kurzem in einzig rechtmässiger Ausgabe bei ihr, und an einem und demselben Tage bei Herrn J. Frey in Paris erscheinen werden:

Rode, P. Onzième Concerto p. le Violon principal av. accomp. de l'Orchestre. Op. 23.
— Deux Quators ou Sonates brillantes pour Violon principal, av. accomp. d'un 2. Violon, Alto et Violoncello. Op. 24, liv. 1 et 2.
— Premier Solo pour Violon principal, av. accomp. de 2 Viol., Alto et Basse (Instrumens à vent ad libitum) ou du Pianoforte seulement. Tiré de l'Op. 24.
— Air Allemand. 6me Thème varié pour Violon principal av. accomp. d'un second Violon, Alto et Violoncelle (ou du Pianoforte seulement). Op. 25.

Die Ladenpreise dieser Werke sollen gleich nach deren Erscheinen bekannt gemacht werden.

Bonn den 22ten July 1827.

N. Simrock.

B. Schotts Söhne in Mainz nehmen Bestellungen auf obige Werke an.

A n z e i g e.

So eben erschien das, seit längerer Zeit von dem musikalischen Publikum sehnlichst erwartete, Werk:

S y s t e m
der Musik-Wissenschaft
und der practischen Composition,

mit Inbegriff dessen was gewöhnlich unter dem Ausdrucke

G e n e r a l - B a s s

verstanden wird,

von

J. B. L o g i e r.

Mit dem Bildniss des Verfassers.

Gr. 4. Preis 6 Thlr. — wofür es bei unterzeichnetem Verleger und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben ist.

W. Logier,
Buchhändler in Berlin.

B. Schotts Söhne in Mainz nehmen Bestellungen auf obiges Werk an.

Anzeige.

Kurze Uebersicht

der

Schall- und Klanglehre,

nebst

einem Anhange

die Entwickelung und Anordnung der Tonverhältnisse betreffend,

von

E. F. F. Chladni.

1827.

Obiges Werk ist bereits in der **ersten Hälfte** dieses Jahres bei uns erschienen.

Wenn manchem, der sich von den, in des trefflichen Chladni grösserem Werke über Akustik, enthaltenen Grundlagen alles gründlichen Wissens im Fache der Tonlehre, zu unterrichten wünscht, die Ausführlichkeit jenes Werkes im Wege steht, so wird die gegenwärtige, vom berühmten Herrn Verfasser bearbeitete, gedrängte und doch äusserst lichtvolle und verständliche kürzere Übersicht der Schall- und Klanglehre gewiss Jedermann höchlichst willkommen sein.

Seit der Erscheinung der Chladnischen Akustik und seiner Neuen Beiträge zur Akustik sind übrigens unsere Kenntnisse vieler hieher gehörenden Gegenstände theils auf dem Wege der Theorie, theils auf dem Wege der Erfahrung so vermehrt worden, dass es ein wahres Bedürfnis geworden war, das, was früher bekannt war, mit dem, was seitdem hinzugefügt worden ist, in Einem Werke zu einem Ganzen verbunden, zu besitzen. Dieses zu leisten ist die Absicht der gegenwärtigen Schrift, sie also nicht etwa ein eigentliches Lehrbuch, sondern eine möglichst kurze und dem jetzigen Zustande unserer Kenntnisse gemäs geordnete Übersicht der Schall- und Klanglehre zu liefern, theils zum Gebrauche bey Vorlesungen, theils auch zur Benutzung bey dem Vortrage dieses Theiles der Naturkunde in physikalischen Lehrbüchern. Viele Gegenstände, die in des Verfassers Akustik oder auch sonst weiter vorgetragen, und grossentheils bekannt sind, hat derselbe hier nur kurz erwähnt, ohne sie weiter zu erklären, weil man die weitere Erklärung in den angezeigten Stellen finden kann, und nur dann hat er sich mehr Worte erlaubt, und weitere Erläuterungen gegeben, wo er glaubte, dass die Klarheit der Begriffe, oder die Neu-

heit mancher Entdeckungen und richtigen Ansichten, oder auch die Beseitigung mancher Missverständnisse es erforderte.

Eine Übersicht des Inhaltes gewährt nachstehende Inhaltanzeige:

Allgemeine Voraussetzungen. S. 1.
Erster Theil. Tonlehre. S. 8.
I. Ursprüngliche Tonverhältnisse. S. 8.
II. Von den nothwendigen Abänderungen der ursprünglichen Tonverhältnisse, oder von der Temperatur. S. 11.
Zweiter Theil. Klanglehre, oder von den eigenthümlichen und mitgetheilten stehenden Schwingungen klingender Körper. S. 14.
Vorerinnerungen, den Unterschied selbstklingender und resonirender Körper betreffend. S. 14.
Erste Abtheilung der Klanglehre. S. 16.
Von den eigenthümlichen Schwingungen selbsttönender Körper. S. 16.
I. Allgemeine Bemerkungen. S. 16.
II. Schwingungen der Saiten. S. 20.
A. Transversale oder sekundäre Schwingungen. S. 20.
B. Longitudinale oder primäre Schwingungen einer Saite. S. 21.
III. Schwingungen gespannter Membranen. S. 22.
IV. Schwingungen der Luft in Blasinstrumenten. S. 23.
V. Schwingungen gerader Stäbe. S. 29.
A. Transversale Schwingungen. S. 29.
B. Longitudinalschwingungen der Stäbe. S. 30.
C. Drehende Schwingungen der Stäbe. S. 33.
VI. Schwingungen gekrümmter Stäbe. S. 34.
VII. Schwingungen der Scheiben. S. 37.
Nothwendige Vorerinnerungen. S. 37.
A. Allgemeine Bemerkungen über die Schwingungen der Scheiben. S. 39.
B. Schwingungen rechteckiger Scheiben überhaupt. S. 44.
C. Schwingungen einer Quadratscheibe und einzelner Arten rechteckiger Scheiben. S. 44.
D. Schwingungen runder Scheiben. S. 46.
E. Schwingungen elliptischer Scheiben. S. 46.
F. Schwingungen einiger andern Arten von Scheiben. S. 47.
G. Etwas über musikalisch-praktischen Gebrauch der Scheiben. S 48.
VIII. Schwingungen der Glocken oder Gefässe. S. 48.
IX. Über das Beysammenseyn mehrer Schwingungsarten. S. 49.
X. Über das Beysammenseyn schwingender und anderer Bewegungen. S. 50.

Zweyte Abtheilung der Klanglehre. S. 51.
Von den mitgetheilten stehenden Schwingungen resonirender Körper. S. 51.
Dritter Theil. Von der Verbreitung des Schalles, oder von fortschreitenden Schwingungen, welche durch einen schallenden Körper in dem mit ihm in Berührung stehenden Medium erregt werden. S. 58.
I. Allgemeine Bemerkungen. S. 58.
II. Verbreitung des Schalles durch die Luft und überhaupt durch elastische Flüssigkeiten. S. 59.
A. Gewöhnliche Schallverbreitung im unbegränzten Luftraume. S. 59.
B. Abänderungen der Schallverbreitung durch Begränzung der Luft. S. 63.
III. Verbreitung des Schalles durch tropfbare Flüssigkeiten. S. 66.
IV. Verbreitung des Schalles durch feste Körper. S. 68.
Vierter Theil. Vom Gehör, oder von der Empfindung des Schalles. S. 70.
I. Von dem menschlichen Gehöre. S. 70.
A. Von dem Bau und den Verrichtungen der Gehörwerkzeuge. S. 70.
B. Von den Gegenständen des Gehörs. S. 70.
II. Von den Gehörwerkzeugen verschiedener Thierarten. S. 71.

Anhang.

Über naturgemässe und möglichst einfache Entwickelung und Anordnung der Tonverhältnisse. S. 73.
I. Erklärung einiger Grundbegriffe. S. 74.
II. Der physische Grund aller Harmonie liegt in der mehren oder mindern Einfachheit der Schwingungsverhältnisse. S. 78.
III. Ueber Entwickelung der Tonleiter. S. 82.
IV. Verbindung aller möglichen Tonleitern zu einem Systeme von 12 kleinen Stufen in einer Octave. S. 94.
V. Noch etwas über unrichtige Herleitungen und Anordnung der Tonverhältnisse. S. 105.

Die Schrift enthält 7 Bogen gross Octav, brochirt, der Preiss ist 1 fl. 21 kr.

Allerlei aus Rom!

eine unangenehme Correspondenz

mitgetheilt zum Schutz gegen angedrohte, ewig feindschaftliche Verunglimpfung.

Schon in früheren Blättern hat die Redact. der *Cäcilia* mehrfältiger lästiger Berührungen mit Schriftstellern erwähnen müssen, welche ihre Manuscripte aufzudringen versucht.

Wieder ein neuerlicher Fall, unter vielen ähnlichen vorzüglich auffallend, erheischt darum öffentliche Bekanntmachung, weil der hier befragliche Hr. Autor (in dem nachstehend abgedruckten Briefe Nr. 29,) nicht nur sich das Ansehen geben will, als habe er ein *jus quaesitum* auf Annahm und gleichbaldige Honorirung seines (ungebeten und der ihm geschehenen Bitte sogar gerade zuwider eingesendeten) Aufsatzes, (vergl. Nr. 28;) sondern weil er, auf den Fall fernerer Weigerung der Annahm und Honorirung seines Mspts., der Verlaghandlung B. Schotts Söhne in der Mase den Krieg erklärt, dass er dieselbe mit allen Mitteln, die ihm sein schriftstellerisches und journalistisches Talent darbietet, als ihr ewiger Feind, bei jeder Gelegenheit öffentlich verfolgen will. (Nachstehend Nr. 29.)

So gefährlich die Sache klingt, so werden die gedroheten Feindschaftspfeile mit Einmal stumpf werden, wenn man nachstehend das ganze Factum in der buchstäblich abgedruckten betreffenden Correspondenz liesst, welche, nebenbei sogar an sich selbst charakteristisch unterhaltend, ebendarum vielleicht im Cäcilienhefte selbst, statt blos im Intelligenzblatte, abgedruckt zu werden verdient hätte.

Jedenfalls wird, wenn nun nächstens die gedrohten öffentlichen Verunglimpfungen des Herrn Correspondenten gegen die besagte Verlaghandlung und muthmaslich gegen ihre Verlagsartikel, na-

mentlich auch wohl gegen die *Cäcilia*, in diesen und jenen Flugblättern einzulaufen und zu erscheinen anfangen werden, das Publicum (und auch wohl schon die Respectiven Redactionen jener Blätter) schon wissen was sie davon zu halten haben; und eines Mehren, als dieser trockenen Darlegung bedarf es nicht.

Correspondenz selbst.

Die ersten Briefe Nr. 1 und 2 sind jetzt nicht mehr von Interesse für den jetzt betreffenden Fall Nr. 3.

Nr. 3. An Herrn Dr. G. L. P. Sievers in Rom.

Maynz den 16ten Februar 1824.

Ihre, auf unsere ergebenste Zuschrift vom 30ten Nov. 1823 an die Verlagshandlung erlassene geehrte Antwort vom 28. Januar 1824 und die verschiedenen darin erwähnten Punkte, hoffen wir, durch Nachstehendes zu Ihrer Zufriedenheit zu erwiedern. Da Sie einiges Missfallen an dem Erscheinen unserer Zeitschrift in zwangloser Zeitfolge äussern, so freuen wir uns, Ihnen beiliegend zeigen zu können, dass die Ankündigung bereits dahin abgeändert ist, dass jährlich eine bestimmte Anzahl Hefte erscheinet. In der Folge werden die Epochen des Erscheinens noch fester, entweder auf jeden Monat, oder auf jedes Quartal, festgesetzt werden. Für den Augenblick vermögen wir dieses noch nicht zu thun. — Dass übrigens unsere Zeitschrift keine von denen sein wird, welche heute entstehn und morgen vergehen, dafür glauben wir Ihnen die bekannte Solidität und Realität der Verlagshandlung, als sichere Gewähr, zu Gemüth führen zu dürfen, so wie auch, von Kunstwissenschaftlicher Seite, die so thätige Mitwirkung des Herrn Gottfried Weber. — Das Honorar wollen Sie nicht nach Masgabe des Druckes, sondern des Mspts. berechnet wissen, dies kann der Handlung gleichgültig sein. Was das Quantum angeht, so schlagen wir Ihnen folgendes vor. — Sie verlangen . . . . französ. Ldor., oder . . . . fl. Rheinisch für 8 Seiten Mspt. von 54 à 56 Zeilen, deren jede, wie aus Ihrem Briefe zu sehen, im Durchschnitt 30 Sylben hat: wären also 8 mal 55 mal 30 Sylben, od. 13200 Sylben à . . . . fl. Die Verlagshandlung ist aber, laut hier unten beigefügter Mit-Unterschrift, bereit, Ihnen . . . . franz. Ldor. für 9600 Sylben, oder . . . . für 3200 zu bezahlen, welches für die, von Ihnen angebotenen 13200 Sylben, statt der von Ihnen geforderten . . . . Ldors. oder . . . fl., vielmehr . . . Ldor. oder . . . fl. . . kr. Rheinisch, also über 1/3 mehr als ihre Forderung, beträgt; dabei wird jeder Brief an Sie so weit frankirt wer-

den, als thunlich, und sie frankiren an uns so wenig wie thunlich, wogegen Sie aber das alsdann noch unvermeidliche Porto ohne besondere Berechnung auf sich behalten, um lästige Rechnungen abzuschneiden. — Wenn Sie von der Verlagshandlung od. von uns die Bestimmung eines maximum verlangen, wieviel wir höchstens monatlich von Ihnen annehmen wollen, so haben wir die Ehre zu erwiedern, dass wir ungern so undelikat sein mögen Sie hierin zu beschränken, und uns sogar wundern, dass Sie eine solche Beschränkung im voraus von uns erwarteten, da Sie indess eine solche wünschen, so erwiedern wir, dass wir vorläufig jährlich etwa 20000 bis 30000 Sylben, oder, nach ihrer Bequemlichkeit auch weniger, von Ihnen zu erhalten wünschten, vorbehaltlich uns ein Mehreres zu erbitten, je nachdem Ihre Beyträge der individuellen Tendenz unseres Blattes entsprechen, und in sofern wir die Zahl unserer Hefte, wie wir vermuthen, vermehren werden. Vorläufig will sich die Verlagshandlung, Ihrem Wunsche gemäss, gerne verbindlich machen in Jahresfrist, die benannte Quantität Beiträge von Ihnen anzunehmen, und nach dem oben vorgeschlagenen Masstabe zu honoriren. Auch können wir Ihnen versprechen, dass an allem, was Sie mit ihrer Namensunterschrift und also auf Ihre Verantwortung, einsenden, nichts weder geändert noch gestrichen werden soll. Ferner wollen wir Sie auch in Ansehung des Einsendungstermins nicht strenger binden, als durch die Bitte, uns ungefähr alle zwei Monate eine Sendung zu machen. — Binnen etwa 2 Monate a Dato wird ohne Zweifel das zweite Heft schon unter die Presse kommen, und es würde uns freuen, dazu noch etwas von Ihrer geschätzten Feder einlaufen zu sehen. Wollten Sie alsbald nur einiges wenige senden, so könnte es wohl sogar noch am Ende des ersten Heftes, woran so eben gedruckt wird, beigedruckt werden. Beyfolgend übersendet die Verlagshandlung auch einen, nach Ihrem Verlangen, dem vierten Theile des ungefähren Jahrbetrags entsprechenden Vorschuss. Je ungewöhnlicher solche Anticipation überall ist, desto mehr werden Sie darin einen Beweiss unserer Hochachtung und der Realität der Verlaghandlung erkennen. Hochachtungsvoll grüssend

Die Redaction d. Cäcilia.

Alle vorstehend von der Redaction gemachten Äusserungen und Anheischigmachungen genehmigen wir, und übersenden hierbei den erwähnten Wechsel à 100 fr. auf Paris welche im 24 fl. Fuss à 81 1/2 — fl. 48. kr. 43 betragen, dieses belieben Sie einstweilen auf abzuliefernde Beyträge zu notiren. Mit Rom steht hier kein Handlungshaus in directer Verbindung, und der Wechsel auf Paris wird Ihnen in Rom eben so gut abgenommen und bezahlt. Wenn Sie uns vielleicht ein hiesiges Handlungshaus ange-

ben können welches mit Rom in Verbindung steht, so werden wir für die Zukunft direct senden.

B. Schotts Söhne.

Ich kann Ew. Whlgeb. aus meinem vieljährigen Geschäftsverkehr mit dem Hrn. Schott gewissenhaft versichern, dass dieselben die reellsten und bravsten Leute sind, und dass ich, indem ich seit 10 Jahren fast gar nichts mehr mit Zeitschriften verkehrt, blos diesen sehr ehrenwerthen Herrn zu Liebe, und sogar ohne irgend etwas zu bedingen, nicht nur schon Mehreres für die *Cäcilia* geliefert, sondern auch Vieles redigirt habe. Es ist übrigens die erklärte bestimmte Absicht der ged. Handlung, etwas durchaus Ehrenwerthes und Gediegenes zu liefern, und wie ich sie kenne, wird sie das Angefangene auch durchführen und erhalten. Ich bin überzeugt, dass, wenn Ew. Wohlgebohren und die Hrn. Schott durch fortgesetzten Verkehr einander erst näher werden kennen gelernt haben, Sie beyde einander nicht weniger Gutes nachsagen werden, als ich vorstehend gethan, und dass Ihr wechselseitiges Vertrauen mit jedem Tag gewinnen wird.

Kann ich in hiesiger Gegend Ihnen in etwas dienen, so geschieht es mit grösstem Vergnügen.

G. Weber.

Nr. 4 — 16 nicht mehr relevant für den gegenwärtigen Gegenstand.

Nr. 17. An die Hrn. B. Schott.

Rom am 22ten Mai 1825.

Indem ich Ihnen bereits am 24. Febr., bei Gelegenheit der Übersendung des neuen Manuscripts, welches Ihr bisheriges Guthaben deckt, die Bitte um einen neuen Vorschuss vorgelegt habe, bin ich bisher fortwährend ohne Nachricht von Ihnen geblieben, ob ich gleich erwartet hätte, dass Sie diese Bitte bereits erfüllt haben würden. Da Sie dabei nichts verliehren, als dass Sie eine kleine Summe ein oder ein paar Monate früher ausgeben, als es sonst geschehen sein würde, da ich ohnedem, in meiner zuerst gegen Sie eingegangenen Verbindlichkeit, ausdrücklich vorbereitet habe, „dass Sie mir jedesmal einen neuen Vorschuss zu machen hätten, sobald der „vorhergehende durch Manuscriptsendung gedeckt sein „würde;" so ersuche ich Sie, mir umgehend, da ich dessen sehr benöthigt bin, die geforderte Summe von 15 Franz. Louisd'or zu übersenden, da es doch, wie es scheint, Ihr Bestreben ist, mich Ihrem Journale zu erhalten und da ich wirklich durch Briefe aus allen Gegenden von Deutschland den grossen Beifall vernehme, welchen meine Arbeit in der *Cäcilia* erhalten. Das neue Manuscript soll pünktlich zu der Stunde eingehen, welche Sie werden bestimmt haben. Ich kann nicht umhin, abermals Ihnen meine Verwunderung zu erkennen zu geben, dass,

bei dem unbezweifelten Beifalle, den die *Cäcilia* erhalten, Sie auch jetzt immer noch bei der zwanglosen Erscheinung der Hefte verharren, statt monatlich, an einem bestimmten Tage, ein Heft herauszugeben und somit die Neugierde und zugleich das Interesse des Publikums im voraus auf den Inhalt desselben zu richten.

In der höchsten Eile.

Der Ihrige

G. L. P. Sievers.

Nr. 18. An Herrn Sievers in Rom.

Mainz den 16ten Juni 1825.

Ew. Wohlg. würden wir heute recht gerne den verlangten Vorschuss beigefügt haben, wenn es dermalen in unserer Lage möglich wäre. Bedeutend grosse Werke von Beethoven, sowohl Honorar, als auch Verlags-Unkosten, auch starke Zahlungen für Instrumente haben zu sehr unsere Casse entblösst. Bis Ende July werden wir Ihnen wieder um Manuscripte ersuchen, ☞ dessen Quantität angeben und den Betrag gleich beifügen. Es sind derzeit einige Hefte erschienen, und Ihr Aufsatz kommt erst mit Ende August oder Anfangs September in die *Cäcilia*.

Übrigens erhaltet diese Zeitschrift immer mehr Beifall, und wir bitten Sie auch diesem Unternehmen immer mehr und mehr gewogen zu bleiben.

B. Schotts Söhne.

Nr. 19. An die Hrn. B. Schott.

Rom am 24ten September 1825.

Ew. Wohlgeb.

haben Ihr freiwillig gegebenes Versprechen, mir Ende Juli's einen Wechsel zu senden, nicht erfüllt und mich dadurch in die grösste Verlegenheit gesetzt. Es finden jetzt nur zwei Fälle statt: entweder wollen Sie Ihr Verhältniss mit mir fortsetzen, oder nicht. Im letzten bitte ich Sie, mir nicht weiter zu schreiben, im ersten, mir auf der Stelle den Wechsel (und zwar auf effective Louisd'or oder deren Werth und nicht in Gulden) zu schicken. Habe ich von heute bis einen Monat diesen Wechsel nicht erhalten; so sehe ich meine Verbindung mit Ihnen als aufgelösst an. Dass Sie Sich fortwährend nicht einmal die Mühe genommen haben, mir das siebente und flg. Heft der *Cäcilia* einzusenden, beweisst, dass ich Ihnen wenig werth sein muss.

Sollten Sie vielleicht geneigt sein, die *Cäcilia* eingehen zu lassen (wenigstens wird mir von mehreren Gegenden aus Deutschland diese Vermuthung darum geäussert, weil die Hefte so sehr sparsam erscheinen); so will ich Ihnen die Gründe, warum das Unternehmen den, von Ihnen erwarteten, Erfolg nicht gehabt hat, wenn Sie es verlangen,

haarscharf auseinander setzen, einige derselben liegen in der unregelmässigen und sparsamlichen Erscheinung, wodurch das Publikum ohne Zutrauen, ohne Interesse erhalten worden ist. Diese nachtheilige Einrichtung habe ich Ihnen schon gleich anfangs kennbar gemacht.

Mit der gebührenden Hochachtung

Ew. Wohlgeb. gehorsamster Diener
Doctor *G. L. P. Sievers.*

Nr. 20. An Hrn. Sievers.

Mainz den 10ten October 1825.

Gänzlich unverständlich sind uns Ihre Vorwürfe, dass wir Ihnen unser freiwillig gegebenes Versprechen, Ihnen Ende Juli einen Wechsel zu senden, nicht gehalten haben sollen; da wir Ihnen dieses nie versprochen, wie Sie auch wohl selbst gar gut wissen! Eben so ungegründet, und, wegen gar zu oftmaliger Wiederkehr, am Ende allzu lästig, sind Ihre Vorwürfe und Klagen über nicht erhaltene Hefte. Wir haben sie bis inclus. Heft 11, nach Ihrer Ordre nach München abgehen lassen, und müssen Sie endlich bitten, uns mit weiterer Verantwortlichkeit und Vorwürfen zu verschonen. Für Ihre gütig angebotenen Belehrungen über die Ursache des Nichtfortganges der *Cäcilia* danken wir Ihnen unbesehens: wir haben alle Ursache mit dem Fortgange gänzlich zufrieden zu sein. — Einer solennen Erklärung über das *Dilemma*: ob die Verbindung zwischen Ihnen und uns fortbestehen soll, oder ob nicht? bedarf es jetzt gar nicht. Von ihren letzten Beiträgen ist in dem so eben ausgegeben werdenden zwölften Hefte die erste Hälfte abgedruckt, die zweite Hälfte wird nachfolgen, und dann, oder auch noch früher, werden wir Sie wieder um weitere Beiträge ersuchen, wo es dann ganz von Ihnen abhängen wird, entweder durch Gewährung solchen Gesuches, die Verbindung fortzusetzen, oder aber, nach Ihrem Belieben, sie nicht fortzusetzen; Ihre Bereitwilligkeit zur Fortsetzung wird uns alsdann eben so erwünscht und angenehm sein, als dermalige Zudringlichkeit uns unangenehm sein muss, und jedenfalls ohne Erfolg für Ihre Absicht bleiben wird.

Mit bekannter Hochachtung unterzeichnen

B. Schott's Söhne.

Nr. 21. An Herrn Sievers.

Mainz den 17. März 1826.

Die Fortsetzung der Schröpfköpfe werden Sie in dem 14. Hefte finden, welches wir Ihnen bereits vor 5–6 Wochen zugesendet; das 15. Heft wird so eben ausgegeben, das 16. soll den Rest der Schröpfköpfe enthalten; und unter diesen Umständen, und da wir, wie Sie sehen, die Hefte nachgerade immer frequenter aufeinander folgen lassen, sehen wir uns im Falle, Sie wieder um weitere Beiträge bitten zu können. Indem wir wünschen,

dass Ihnen diese unsere Bitte nicht unangenehm sei, erlauben wir uns die Bemerkung, dass uns vorzüglich einige Nachrichten über den musikalischen Zustand von Neapel und dem übrigen Italien, ☞ (nicht grade wieder von Rom,) angenehm wären, so wie allenfalls auch wieder ein selbständig freier Aufsatz über einen beliebigen Gegenstand aus unserm Kunstfache, — der nur sich, dem Gegenstande und der Farbe nach, einigermasen von den Schröpfköpfen unterscheiden müsste; *variatio enim delectat.* Und da Sie nicht nur erlauben, sondern sogar wünschen, dass wir Ihnen die Quantität des Manuscriptes voraus bestimmen mögten, so setzen wir für jeden der beiden Artikel ungefähr vier Ihrer gewöhnlichen Blattseiten. Noch lieber ist es uns, wenn Sie, statt der gewünschten zwei Artikel, deren mehrere, zusammengenommen etwa 8 Seiten betragend, einsenden.

Genehmigen Sie die Versicherung etc.

Die Red. d. Zeitschrift Cäcilia.

Nr. 22. An die Herrn B. Schott.

Rom den 11. April 1826.

Ich bin erböthig, meine Verbindung mit Ihnen fortzusetzen, ☞ wenn Sie mir einen förmlichen Contract übersenden und sich darin zu folgenden Bedingungen verstehen wollen: 1) Sie drucken von mir jährlich 12 meiner gewöhnlichen Manuscriptbogen ab und zahlen mir dafür das bestimmte Honorar von . . . Louisd'or; 2) Sie willigen ein, dass ich dieses Honorar von sechs zu sechs Monat pränumerando auf Sie hier entnehme, und dass ich damit in diesem Jahre beginne, so, dass ich, gleich nach Empfang Ihrer Antwort, die ersten . . . und am folgenden ersten September die zweiten . . . Louisd'or auf Sie anweisen darf; 3) dass für die folgenden Jahre diese Zahlungen jedesmal am 1. Jan. und am 1. Juli Statt finden und endlich 4) verpflichten Sie sich, meine Verbindung mit Ihnen, in eben angegebenem Masse, so lange fortbestehen zu lassen, als Ihr Journal dauert. Dagegen verspreche ich, an keinem andern eigentlichen Musikjournale, es habe Namen, wie es wolle, es erscheine jetzt schon, oder werde erst noch erscheinen, weder direct noch indirect, weder mit, noch ohne Namen, Theil zu nehmen, und Ihnen zu erlauben, von dieser meiner Erklärung einen öffentlichen Gebrauch zu machen. Ferner mache ich mich anheischig, mit Anfang des folgendes Jahres eine Reise nach Neapel zu unternehmen, die dortigen Musikleistungen aller Art zu beobachten und darüber nach bestem Wissen und Gewissen Bericht abzustatten. Dass ich diese Reise bis zum folgenden Jahre verschiebe, geschieht, weil in diesem Jahre, des dortigen Jubiläums wegen, keine weltliche Musik Statt findet. Zugleich aber muss ich mir vorbehalten (und ich bitte Sie, diesen Punct unter die obigen ein-

schalten zu wollen), über jeden mir beliebigen Gegenstand, und in jedem mir beliebigen Umfange, zu schreiben, ohne durch eine mir gemachte Vorschrift in der etwaigen Inspiration, welche ich zu meinen Arbeiten empfange und erwarte, gestört zu werden. Wenn ich von Ihnen die Quantität des zu übersendenden Manuscripts zu wissen verlangte; so geschah dies nicht, um über die Länge oder Kürze derselben Vorschriften zu erhalten, sondern, um zu erfahren, wie viel Sie etwa bis zu einer gewissen Frist abdrucken wollten.

Mit der gebührenden Hochachtung

der Ihrige

G. L. P. Sievers.

Nschft. Es hängt von Ihnen ab, zu bestimmen, in welchen Terminen, ob monatlich oder vierteljährlich, ich die Manuscriptquota liefern soll.

Nr. 23. An Herrn Sievers.

Mainz den 20. May 1826.

Um Ihr Gefälliges v. 11. April nicht zu lange unbeantwortet zu lassen, haben wir die Ehre zu erwiedern, dass wir, bevor wir uns definitiv auf Ihre Vorschläge erklären, vordersamst mündliche Rücksprache mit Herrn Gfr. Weber zu nehmen wünschten, welches aber bis jetzo unthunlich gewesen, indem derselbe erst geraume Zeit krank war, und jetzt auf einer Erholungs-Reise begriffen ist. Nach seiner Zurückkunft werden wir suchen, das Verhältnis, wenn auch nicht ganz in dem vorgeschlagenen bedeutenden Umfange und mit der unbedingten Strenge wie Sie es vorschlagen, doch hoffentlich immer Ihren Wünschen entsprechend, zu reguliren.

In dem so eben erscheinenden 16. Hefte ist nichts von Ihnen abgedruckt, weil dasselbe ganz und ausschliesslich mit weiteren Notizen und Beurkundungen über die grossentheilige Unechtheit des Mozartschen Requiem angefüllt ist, welche Ihnen sicherlich interessant sein werden. Im 17. Hefte soll die Fortsetzung Ihrer Schröpfköpfe, wo möglich bis zum Schlusse, geliefert werden. Angenehm wäre es uns, wollten Sie einstweilen der Einladung unseres letzten, durch Einsendung eines weiteren Beitrages der dort erbetenen Art, unter den bisherigen Bedingungen, gütigst entsprechen, damit derselbe gleich im 18. Hefte, welches dem 17ten gleich folgen soll, benutzt werden könne.

Hochachtend grüssen *B. Schott's Söhne.*

Nr. 24. An die Herrn B. Schott.

Rom den 4ten Juni 1826.

Wenn es Ihnen wirklich darum zu thun ist, die *Cäcilia* fortzusetzen, weil Sie Ihren Vortheil dabei finden; so erheischt dieser sowohl, wie die Reputation der Unter-

nehmung, dass Sie Ihr einen grössern Umfang geben und mehr Thätigkeit widmen. In diesem Falle können Sie monatlich recht wohl einen Bogen von mir brauchen. Die mus. Zeitung hat mehr von mir aufgenommen, wie Sie sich davon durch eine oberflächliche Einsicht der Jahre 1815 — 1823 überzeugen können. Daher ist es mir unmöglich, von den, Ihnen gemachten, Bedingungen abzugehen, besonders aus dem Grunde, weil ich mich ferner nicht mehr zerstückeln kann, noch will, und das Wenige, was Sie nun in dritthalb Jahren von mir abgedruckt haben, das bei weitem nicht erschöpft, was ich in dieser Zeit über Musik zu schreiben, aufgelegt gewesen wäre. Mich dünkt auch meine Gegenverpflichtungen (besonders die der Reise nach Neapel und der ausschliesslichen Theilnahme an der *Cäcilia*) sind von der Art, dass Sie Ersatz erhalten. Ich bitte Sie also, wenn Sie sonst Ihre Verbindung unter allen von mir gemachten Bedingungen mit mir fortzusetzen geneigt sein sollten, mir bis zum 1. Juli Autorisation zu ertheilen, das Honorar für das laufende Jahr mit . . . Franz. Louisd'or auf ein von Ihnen zu bestimmendes Augsburger Haus auf hiesigem Platze entnehmen zu können. Dann erfolgen auf der Stelle 4 Bogen Manuscript, welche schon seit vorigem July für Sie bereit liegen, weil ich auf Ihr mir damals gegebenes Versprechen, *) mir um diese Zeit eine neue Rimesse zu machen, gerechnet hatte. Diese Arbeit ist nun bereits ein ganzes Jahr für mich verlohren gewesen. Eben so muss ich Ihnen bemerkbar machen, dass Sie sich in Ihrem zweiten Briefe an mich feierlich verpflichtet haben, mir jährlich wenigstens ein Honorar von . . . Fr. zu sichern. **) Diess würde also für 2 1/2 Jahre wenigstens . . . Fr. machen; ich habe aber kaum . . . Fr. von Ihnen verdient. Willigen Sie in meine Bedingungen; so werde ich meinen Verpflichtungen gegen Sie, wo möglich, in noch vollkommenerem Grade nachkommen, als es bisher geschehen ist: besonders soll es mein Bestreben sein, kein Wort zu schreiben, welches nicht mit Interesse gelesen würde. Zögern Sie mit Ihrer Antwort, selbst wenn diese einwilligend wäre; so stehe ich Ihnen nicht dafür, dass es vielleicht nicht schon zu spät wäre. Ich hätte mit Cotta für sein, vom 1. October an herauszugebendes Musikblatt längst abgeschlossen, wenn er sich zu einem Contracte entschliessen wollte. Vielleicht aber geschieht dies, wenn er sieht, dass er mich nur unter dieser Bedingung haben kann.

Dass Sie sich mit Hrn. Weber besprechen wollen, dünkt mich ganz billig; nur glaube ich, dass Sie auch das Publikum um Rath fragen werden.

---

*) — ? —
**) — ? —

Von der *Cäcilia* habe ich, vor acht Tagen, das 14te, überall aber das 9te Stück nicht erhalten.

Der Ihrige *G. L. P. Sievers.*

Nr. 25. Dass diese Bedingungen nicht eingegangen wurden, versteht sich wohl von selbst, und geht auch aus nachstehender Nr. 26 selbst hervor. Aus Schonung wird dieser Brief nicht ausführlich hier mitabgedruckt.

Nr. 26. An die Herrn B. Schott.

Rom den 5ten Sept. 1826.

Ihr Brief ist mir, durch eine unbegreifliche Verzögerung, erst in diesen Tagen zugekommen. Das quäst. Heft der *Cäcilia* habe ich gar noch nicht erhalten. Bleiben wir zusammen; so soll Ihr Wunsch erfüllt werden; da Sie meine fernere Theilnahme an dieser zu wünschen scheinen; so will ich, vorausgesetzt, dass Sie zu meiner möglichsten Befriedigung das Ihrige beitragen werden, ☞ meine vorigen Bedingungen auf folgende reduciren. Die Herren Schott melden mir das Maximum des Quantums, was Sie monatlich von mir abdrucken wollen und senden mir den sechsmonatlichen Betrag desselben pränumerando ein. Ist das Gebot nicht zu sehr unter meiner Erwartung, so nehme ich es an; widrigenfalls meine Verbindung mit denselben *aufhört*, ohne dass ich erst noch einmal schreibe. Dabei bevorworte ich aber, dass ihre Einwilligung und Zusage so bündig als möglich, und nicht wieder von der Art gemacht werden, dass Sie, wie vor'm Jahre geschehen ist, mir schreiben können, „ihre Zusage, mir am Ende des Julius einen neuen Wechsel zu senden, sei ja nicht so absolut bindend gegeben worden.“ Um dies Geschäft so viel, wie möglich, zu beschleunigen und unnützes Hin- und Herschreiben und Porto zu vermeiden, fordere ich die Herren S. auf, mir gleich in Ihrer Antwort das Haus in Augsburg, oder sonst wo, zu nennen, auf welches ich, im Falle ich die mir gemachten Bedingungen annehme, den besagten sechsmonatlichen Betrag heben kann. Übrigens versteht es sich von selbst, dass von den gemachten Bedingungen von meiner Seite, die ausschliessliche Theilnahme an der *Cäcilia* und die Reise nach Neapel, keine Rede mehr sein kann. Der Ihrige

G. L. P. Sievers.

Auch diese Contraktsanerbietungen wurden nicht nur nicht angenommen, sondern dem Herrn Correspondenten gar nicht einmal geantwortet.

Derselbe sendete aber, nach 6 Monaten, statt die Verlaghandlung mit der im vorstehenden Briefe

gedrohten Auflösung alle Verbindung zu bestrafen, durch nachstehenden Brief ein schweres Paket Mspt., 32 Seiten, betitelt:

Allerlei aus Rom,

(wieder über Rom! vergl. S. 25;) durch die Briefpost ein, mit folgendem naiven Briefe.

Nr. 27. An die Herrn B. Schott.

Rom am 7ten April 1827.

Ew. Wohlgeb.

erhalten hiermit einen Beweis, dass ich nicht zu hadern vermag. Die Musik ist überdem noch so innig in meine Existenz verschmolzen, dass ich mich des Schreibens darüber eben so wenig enthalten kann, als des Essens und Trinkens. Was ich Ihnen vorzuwerfen gehabt habe, wissen Sie; somit sei dies Fass auf immer zugeschlagen. Nur bitte ich Sie, mir nicht ferner vorzuwerfen, dass Sie mir mehr Honorar zahlen, als ich gefordert habe. Die Mässigkeit, welche ich bewies, zeigt, dünkt mich, von meiner Billigkeit und Delicatesse. Nach einiger Zeit würde ich meine Prätensionen von selbst gesteigert haben. Überdem gewinnen Sie ja bei dem Honorare: da Sie andern Schriftstellern für den gedruckten Bogen . . . Thaler zahlen, aus meinem Mspt.-bogen aber zwei, ja drittehalb Druckbogen machen; so ergibt sich, dass ich weniger Honorar bekomme, als einer der schlechtesten Ihrer. In beikommenden Mittheilungen, werden Sie sehen, habe ich Ihrem Wunsche um Einzelheiten und Abwechselung nach Gebühr entsprochen. Einzelne Artikel, zum Beispiel den über Kirchenmusik, können Sie unter diesem Namen apart abdrucken lassen. Um Ihnen die mir zu machende Rimesse zu erleichtern, ziehe ich hier für die beikommende 4 Bogen Mspt. . . . Louisd'or auf Sie, mit vierwöchentlicher Sicht und hoffe nicht anders, als dass Sie die Tratte honoriren werden, da Sie jetzt nicht mehr vorher, sondern nach Empfang des Mspts. bezahlen. Die Kosten habe ich möglichst zu vermindern gestrebt. Melden Sie mir demnächst, wenn Sie wieder Mspt. haben wollen. Dass Sie mit Einsendung der *Cäcilia* aufgehört haben, wundert mich. Ich bitte, mir die fehlenden Hefte (von Nr. 19 *inclusive* alle folgende, und Nr. 9, welches letztere ich nie erhalten habe), je wochentlich eins unter meiner eigenen Adresse: *Al Dottore G. L. P. Sievers*, einzusenden. Sollte ich Ihnen irgend in einem Journale (selbst in einem politischen) zu irgend etwas nützlich sein können: so erklären Sie sich offen. Ich werde mein möglichstes thun, voraus gesetzt, dass die Redactoren nichts dagegen einzuwenden haben. Kleine Briefchen können Sie allenfalls in Hefte verstecken. In direkte Schreiben bitte ich durchaus keine Einlagen zu legen, weil diese stets für einen doppelten Brief gelten. Der Ihrige *G. L. P. Sievers.*

Nr. 28. An Herrn Sievers.

Mainz den 25. April 1827.

Mit Ihrem Geehrten v. 7. Apr. erhalten wir von Ihnen weitere 8 Bogen Mspt. *Allerlei aus Rom*, welches wir uns von Ihnen nicht erbeten haben, (sondern in unseren ergebensten Briefen vom 17. März und 20. May 1826 etwas in jeder Hinsicht Anderes) und wofür Sie, wie Sie uns melden, bereits . . . Louisd'or auf uns entnommen haben. Wir bedauern, diese Ihre Anweisung nicht, wenigstens jetzt nicht, honoriren zu können, indem die Redact. der Cäc. zum Theil noch mit Manuscript von Ihnen, (Schröpfköpfe) versehen ist, wovon der Rest erst in dem nächstfolgenden 25ten Hefte abgedruckt werden soll, indess die Redaction gar nicht voraussehen kann wie bald es ihr wieder thunlich sein wird, einen so sehr langen Artikel, (wieder über Rom,) Ihrer uns sonst jedenfalls sehr schätzbaren Feder, aufzunehmen. Wir müssen daher vor der Hand das Mspt. zu Ihrer Disposition liegen lassen, und Sie zugleich ergebenst bitten, uns die durch die ungebetene Briefpostsendung veranlassete bedeutende Portoauslage von 3 fl. 30 kr. Rh. gefälligst vergüten zu lassen.

Im übrigen wissen wir nicht, wie Sie sollten Ursache gehabt haben, gegen uns zu hadern, und noch weniger, wer Ihnen die irrige Nachricht gegeben haben mag, als bestehe das Honorar für die übrigen Mitarbeiter der *Cäcilia*, oder gar selbst für die Schlechtesten in . . . Rthlr. p. Bog. —

Die gewünschten Cäcilienhefte sind Ihnen sämmtlich bereits zugesendet worden, und müssen wir uns von jeder desfalsigen Verantwortlichkeit lossagen. Wir können es nicht errathen, warum an Sie keine Sendung soll ankommen können, da die Hefte allemal zugleich mit allen übrigen auf der Liste der Frey-Exemplare stehenden abgesendet werden, und diejenigen, worin die Schröpfköpfe theilweise successiv abgedruckt sind, jedesmal auch noch mit einem eigenen (gedruckten) Begleitungsbriefe an Sie spedirt worden sind.

Indem wir nochmals den ganzen Inhalt unsers Letzten vom 20. May 1826 wiederholen, haben wir die Ehre, Sie hochachtend zu grüssen.

B. Schott's Söhne.

Nr. 29. An die Herrn B. Schott.

Rom den 9ten Mai 1827.

Ich antworte Ihnen mit der Mässigung, welche ich mir schuldig zu sein glaube. Sie haben Sich durch Ihr Bündiges in Ihrem Schreiben vom 16. Febr. 1824, enthaltenes, Versprechen, dem wohl kein Gericht den Charakter eines völlig verpflichtenden Contracts absprechen wird, anheischig gemacht, mir 1) jährlich ein Honora-

von . . . Franken zu zahlen*) und 2) keinen Aufsatz zurückzusenden.**) Dagegen werde ich am Ende des künftigen Juli (vorausgesetzt, dass dann endlich die Schröpfköpfe völlig abgedruckt sein werden), also in 3 1/2 Jahren, ohngefähr . . . fl., also . . . Franken weniger, als Sie sich verpflichtet haben, mir zu zahlen, erhalten haben. Damit noch nicht zufrieden, wollen Sie mir jetzt das erhaltene Mspt. zurücksenden, ein zweiter Eingriff und bei weitem noch ärger, als der erste, in meine Rechte.***) Als Sie mir vor zwei Jahren versprachen, mir in demselben Jahre zu Ende Juli's eine anderweitige Rimesse zu machen, antworten Sie mir, auf meine dessfalsige Reclamation, dass Sie dies Ihr Versprechen nicht gehalten hätten, „ich wüsste ja wohl, dass dies nicht so bündig gemeint gewesen sei.“ Werden Sie jetzt auch zur Entschuldigung, dass Sie den Contract nicht erfüllt haben, antworten, dass Sie diesen nicht so bündig gemeint hätten? Das dürfen Sie sich privatim erlauben, vor Gericht und Publikum aber werden Sie damit sehr schlecht fahren. Aus der Bedingung, mir kein Mspt. zurückzusenden,****) ergibt sich *implicite*, dass Sie kein Recht haben, mir einen Gegenstand zur Bearbeitung vorzuschlagen. Was dem Publikum nützt und frommt, muss ich besser verstehen; das ist ein Zugeständniss, welches mir, Ihnen gegenüber, die öffentliche Stimme gern machen wird. Selbst im Falle das erhaltene Mspt. ganz und ausschliesslich über Rom handelte (was aber nicht wahr ist); so könnten Sie nach Verlauf von drei Jahren wol neue Nachrichten über die erste musikalische Stadt der Welt aufnehmen, ohne dass das Publicum, welches aus minder bedeutenden Städten monatliche Corresponden lesen muss (ich meine in andern Blättern) die meinigen über Rom für überflüssig halten sollte.

Sollten Sie nach Abgang Ihres Schreibens und bis zur Präsentation der Anweisung nicht anderer und besserer Meinung geworden sein und letztere bezahlt haben, so werde ich sie Ihnen von heute in 3 Monaten abermals vorlegen lassen. Bezahlen Sie sie alsdann nicht: so nehme ich gerichtlichen und öffentlichen Regress gegen Sie. Sollten dabei Dinge zur Rede kommen, welche Ihnen, die Hauptsache abgerechnet, ohnedem missfallen werden; so haben Sie es sich selbst zuzumessen. Ich gebe Ihnen mit dem dreimonatlichen Aufschube Beweise einer grosen Langmüthigung. Aber das muss ich Sie versichern, dass ich nöthigenfalls meine Sache mit allen den Mitteln, welche mir vor Gericht mein Recht und vor dem Publikum mein geringes Talent die Hand geben werden, gegen Sie zu verfechten gesonnen bin. Zahlen Sie; so gebe ich Ihnen das feierliche Versprechen, dass ich Ihnen nie, weder mit noch ohne Namen, weder in einer eigenen

*) ? — ! S. Seite 21. — **) — ? — Vorstehend am angef. O. — ***) Rechte!! Vergl. Nr. 23 — 29. — ****) Wo?

Schrift, noch in einem fremden Journale zu nahe treten, sondern mich fortan gänzlich indifferent gegen Sie benehmen werde. Zahlen Sie aber nicht; so behalten Sie mich zu Ihrem ewigen Feinde und ich werde mich, bei jeder Gelegenheit, als einen solchen gegen Sie zu benehmen wissen; denn von niemanden ist mir mehr versprochen, und von niemanden weniger gehalten worden, als von Ihnen. Wenn etwas im Stande wäre, Sie zur Erkenntniss Ihres gänzlich rücksichtlosen Betragens gegen mich kommen zu lassen, so wäre es das Factum, dass Sie nun schon zwei Jahre und vier Monate auf den 2 1/2 Bogen meiner Schröpfköpfe drucken! Einer Antwort bedarf es nicht: sollten Sie ja eine senden; so werde ich sie zurückgehen lassen. *G. L. P. Sievers.*

Die Verlagshandlung wird den Wechsel nicht honoriren, hat aber die Red. der *Cäcilia* ersucht, die vorstehende trockene Darlegung öffentlich bekannt zu machen, und kann daraufhin den nunmehr nächstens zu erwartigenden ewigen, feindlichen öffentlichen Verunglimpfungen, *vis à vis* das Publikum welches nunmehr weis was es von denselben zu denken hat, höchst gleichgültig entgegen sehen. — Die Reputation des Herrn Dr. Sievers ist übrigens begründet, — die Drohung gerichtlicher Ansprüche aber ohnedies nur zum Lachen.

MISSA SOLENNIS
in *D*-dur
von
Ludwig van Beethoven
Op. 123.
und dessen
LETZTES QUARTETT
für
2 Violinen, Viola und Violoncell
aus *cis*-moll
Op. 129.
Mainz bei B. Schotts Söhnen.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Todestage des unvergesslichen Tonmeisters, hat obiges Werk, ohne

Zweifel sein Grösstes und Bewundernswürdigstes, bei uns die Presse verlassen, und ist an die verehrlichen Subscribenten bereits versendet worden.

Beethovens Verehrer, das heisst wohl die Gesammtheit unserer musikalischen Welt, wird das herrliche Werk des, seinem Zeitalter mit unerreichbaren Schritten voreilenden Riesengeistes, mit Bewunderung empfangen und Seinen Manen den verdienten Tribut der Verehrung zollen.

Wir müssen mit der vorstehenden Anzeige zugleich eine Entschuldigung der bisherigen Verspätung dieser Ausgabe verbinden. Die Ursache der Zögerung lag einzig in unserem Wunsche und Bestreben, der Auflage dieses Meisterwerkes diejenige höchstmögliche Correctheit zu verschaffen, welche der hohe Kunstwerth des Werkes gebieterisch fordert. Nur die zu diesem Zwecke mehrmal wiederholten Correcturen und Wiederdurchsichten, (welchem Geschäfte ein durchaus sachverständiger Freund, Herr Ferdinand Kessler in Frankfurt, aus regem Kunsteifer und aus besonderer Verehrung für den hohen Meister, sich unterzogen und dadurch sicherlich den Dank aller Kunstfreunde erworben hat,) — nur diese mehrmaligen Durchsichten und Wiederdurchsichten waren es, welche den Abdruck und die Versendung bis jetzo verzögert hatten; wogegen wir aber nunmehr auch zuversichtlich erwarten können, dass die Auflage in Ansehung der Correctheit jeder billigen Foderung entsprechen wird.

Der Ladenpreis ist

für die Partitur	19 fl. 24 kr.
— die ausgesetzten Sing- und Orchesterstimmen	20 fl. —
— den Clavierauszug	10 fl. 15 kr.

Auf Erfodern können auch einzelne Stimmen in vielfachen Abdrücken, à 15 kr. pr. Musikbogen, abgegeben werden.

Wir sind stolz darauf, zugleich anzeigen zu können, dass auch Beethovens letztes Quar-

tett (aus *cis*-moll, op. 129, für 2 Violinen, Viola und Vcll.,) ebenfalls bei uns erschienen und an alle solide Musikhandlungen bereits versendet worden ist, und auch die Partitur dieses letzten Meisterwerkes. Der Preis der Partitur ist 3 fl., der ausgesetzten Stimmen aber 4 fl. 30 kr.

Über die Unverletzlichkeit unseres unbeschränkten Eigenthumsrechtes beziehen wir uns theils auf das 24. Cäcilienheft Seite 309 als auch auf die nachstehend abgedruckte Urkunde. (Vergl. *Cäcil.* Heft 24, S. 309 und 310.)

Mainz, im April 1827.

Die Grossherzoglich Hessische Hof-Musik- u. Instrumenten-Handlung von B. Schott's Söhnen.

Erklärung,

vermöge welcher ich der Verlagshandlung B. Schott's Söhnen in Mainz, über mein letztes Quartett in *cis*-moll, das alleinige Eigenthum, so wie auch das alleinige Verlags-Recht, hiermit übertrage, mit dem Beysatze, dasselbe sowohl in Paris als Mainz, als auch an allen Orten, wo obige Verlags-Handlung es für gut findet, als Ihr Eigenthum im Stich herausgeben zu können. Wien den 20. März 1827.

Ludwig van Beethoven.

Anton Schindler, Musikdirector, als ersuchter Zeuge.

Stephan v. Breuning, K. K. Hofrath, als ersuchter Zeuge.

A n z e i g e.

Ein Musiklehrer wird gesucht.

In einer der angenehmsten Städte des Grossherzogthums Nieder-Rhein, würde ein Musiklehrer, welcher gründlichen Unterricht auf dem Clavier und im Gesange ertheilen könnte, besonders wenn er noch Violin oder Baas spielte, ein reichliches Auskommen finden. Nähere Auskunft ertheilt die Musikhandlung von B. Schotts Söhnen, wenn man sich portofrei an sie wendet.

A n z e i g e.

In der Mayrschen Buchhandlung in Salzburg ist neu erschienen, und in allen Buch- und Kunsthandlungen Deutschlands, zu bekommens:

Sängers Abschied und Nimmerkehr.

A u f

C. M a r i a v o n W e b e r s T o d.

(Den Meister loben seine Werke.)

In diesem Sinne, mit den eigenen Melodien des unsterblichen Meisters für eine Singstimme und Pianoforte-B e g l e i t u n g

v o n

I. E. S c h l i e r.

Wir glauben, die verehrlichen Musikfreunde auf diese Composition, welche die beliebtesten Melodien aus den Meisterwerken des verewigten C. M. v. Weber — (Freyschütze, Preziosa, Euryanthe) enthält, um so mehr aufmerksam machen zu dürfen, da die ausgewählten Melodieen mit den tief ergreifenden Worten und dem Sinne des Gedichtes innig verwebt, und auf eine Weise zum Ganzen verbunden sind die dem Bearbeiter bei dem musikalischen Publikum gewiss zur Ehre gereichen wird.

Wir sind überzeugt, dass diese Composition, mit ihren sanften, bald wehmüthigen, und bald wieder erheiternden Melodien (als Nachklänge des Verewigten aus einer bessren Welt) — jedes fühlende Gemüth nicht ungerührt lassen wird.

Möge daher dieses Opfer auf das frühe Grab des herrlichen Meisters bei dem vermehrten musikalischen Publikum diejenige Theilnahme finden, die es wirklich verdient. —

Mayrsche Buchhandlung.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1827.
Nr. 26.

Preisaufgabe.

Die vierte Klasse des königlich niederländischen Instituts von Wissenschaften und schönen Künste, macht hiermit bekannt, dass sie, (da auf die Preisaufgabe: welche Verdienste sich die niederländischen Tonkünstler vom 14ten, 15ten und 16ten Jahrhundert erworben haben, keine genügende Antwort eingekommen ist,) beschlossen und in ihrer öffentlichen Sitzung am 29ten November 1826, angezeigt hat, diese Frage zu wiederholen. Sie lautet:

Welche Verdienste haben sich die Niederländer, besonders im vierzehnten, fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert im Fach der Tonkunst erworben? und in wie weit können die niederländischen Tonkünstler von der Zeit, welche sich nach Italien begeben, Einfluss auf die dasige Musikschulen gehabt haben, welche sich kurz nachher in Italien gebildet haben?

Die Beantwortung kann in holländischer, deutscher, französischer, italienischer oder englischer Sprache abgefasst sein, muss aber mit einer andern Hand, als die des Autors, geschrieben sein. Sie muss vor, oder auf den ersten März 1828, frachtfrei eingesandt werden, an den Secretär der vierten Klasse, in das Gebäude des Instituts auf dem Kloveniersbürgwal, zu Amsterdam.

Der Preis für die gründlichste Beantwortung ist eine goldene Medaille, mit dem gewöhnlichen Stempel des Instituts, oder der Werth derselben, nämlich dreihundert Gulden holländisch.

Die eingesandten Antworten müssen mit einem Motto oder Zeichen bemerkt sein, welches Motto oder Zeichen sich auf einem versiegelten Zettelchen befinden

muss, worin der Name, Rang und Wohnort des Autors geschrieben ist.

Die Bekanntmachung des Urtheils der Klasse wird in der öffentlichen feierlichen Sitzung der vierten Klasse im Jahr 1828, geschehen. Die bekrönte Preisschrift bleibt das Eigenthum der Klasse, und der Autor vermag auf keine Weise, durch den Druck, hiervon Gebrauch machen.

Im Fall keine Zurückgabe einer nicht bekrönten Antwort verlangt wird, soll das versiegelte Zettelchen, worin der Name des Autors geschrieben ist, verbrannt werden, und die Klasse wird damit handeln, wie sie es für gut finden wird.

Amsterdam den 12. März 1827.

Jakob de Vos, Willemsz,
Sekretär der vierten Klasse des königlich niederländischen Instituts.

---

sodann gegen Bezahlung des Subscriptionsbetrags die erste Abtheilung abgeliefert wird; die zweite Abtheilung wird spätestens im September dieses Jahres unentgeltlich nachgeliefert. Nach der Ostermesse dieses Jahres tritt der über die Hälfte erhöhte Ladenpreis ein, auch werden die musikalischen Monatsberichte spätern Käufern mit 9 Groschen für einen Jahrgang von 11 Stükken besonders berechnet. Unabhängig von der neuen Auflage erscheint zur Ostermesse noch der 10te und letzte Nachtrag zur ersten Auflage, welcher die Neuigkeiten von Ostern 1826 bis Ostern 1827 enthält und die frühere Auflage beendigt.

Zugleich fordere ich alle Herren Verleger und Autoren welche Selbstverlag haben, auch auf diesem Wege nochmals auf, mir die Titel ihrer musikalischen Werke, besonders der neuesten, schleunigst einzusenden, damit das Manuscript nochmals damit verglichen werden kann.

Leipzig, im Febr. 1827.

C. F. Whistling.

Die Hofmusikhandlung B. Schott's Söhne in Mainz nimmt Subscription an.

Kunst-Anzeige.

Bei Artaria und Comp., Kunst- und Musikalienhändler in Wien Nr. 1151, ist so eben erschienen und durch sämmtliche Buch- und Kunsthandlungen Deutschlands zu beziehen:

Neuestes Portrait
von
LUDWIG v. BEETHOVEN

mit einem *Fac-simile* von dessen Namensunterschrift versehen. — Obgleich bereits mehrere Portraite dieses unsterblichen Meisters existiren, so liess doch einestheils mangelhafte Ausführung, anderntheils aber deren, aus frühern Zeiten herrührende Entstehung Manches zu wünschen übrig. Die Verleger unternahmen daher den kostspieligen Stich jenes neuen Portraits nach einer Zeichnung, die, den Verblichenen in den letzten Jahren vor seinem Tode darstellend, hinsichtlich der Ähnlichkeit den Vorzug vor allen andern behauptet und dürfen sich um so mehr schmeicheln, dass allen Verehrern Beethovens dieses vortrefflich in Kupfer ausgeführte Blatt willkommen seyn wird.

Zur Empfehlung desselben gereicht noch die Bemerkung, dass S. K. K. Hoheit und Eminenz Erzherzog Ru-

dolph die ehrfurchtsvolle Widmung von Seiten der Herausgeber huldvoll aufzunehmen geruhten.

Preis eines Exemplars mit fac-simile vor der Dedication 2 fl. CM.

Dtto. mit fac-simile und Dedication 1 fl. 12 kr. CM.

Auch sind in obiger Handlung noch schöne Abdrücke des von derselben herausgegebenen Portraits Beethovens in seinen früheren Lebensjahren dargestellt à 1 fl. CM. zu haben. *Artaria et Co.*

Theorie des Klavierspielens. Ein Leitfaden bei dem ersten Unterrichte im Klavierspielen, von Fr. A. Günther. quer 4. Preis 20 gr.

Obiges Werk ist bei Friedrich August Engel in Sondershausen erschienen und in allen Buchhandlungen zu erhalten.

Anzeige für die Herren Organisten.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu bekommen:

Anweisung, wie jeder Organist verschiedene bei der Orgel vorkommende Fehler selbst verbessern und diesen vorbeugen kann. Von J. Büttner. 8. geh. 5 Sgr.

Glogau 1. Aug. 1827.

Neue Günthersche Buchhandlung.

F. W. Berner, der 150te Psalm, für 4 Männerstimmen mit Orchester-Begleitung, in Partitur. Auch arrangirt für Sopran, Alt, Tenor u. Bass im Anhange. Preis 2 Thl. 4 Gr.

Obiges Werk ist bei F. E. C. Leuckart in Breslau erschienen und durch alle Buch- und Musik-Handlungen zu beziehen.

Neue Verlags-Musikalien,

welche bei

Friedrich Hofmeister in Leipzig,

Michaelismesse 1827, erschienen sind.

Musik für Violine.

Lentz, H. G. quatrième Sinfonie à grand Orchestre. 3 Thl. 12 Gr.

Rossini, G. cinq Quatuors originaux p. 2 Violons, Alto et Violoncello. Liv. 1. 2. 3. 4. 5. à . . . 1 Thlr.

Winter, P. de, das unterbrochene Opferfest, grosse Oper in vollständiger Übertragung f. 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, von H. Al. Präger 4 Thlr.

Musik für Blasinstrumente.

Flötenschule, praktische, oder leichte Arien und Romanzen für eine Flöte. 11r, 12r Heft à . . 10 Gr.

Leipziger Favorittänze, arrangirt für eine Flöte. Heft 7. 12 Gr.

Theuss. Th. Journal de Musique militaire pour 3 Clarinettes, Flûte, 2 Cors, 2 Bassons, Cor de Signal, Trompette, Trombone de basse et gr. Tambour. Oe. 44. . . . . 2 Thlr.

Musik für Guitarre.

Giuliani, Mauro, 6 grandes Variations pour la Guitarre seule. Oe. 112. . . . . . . 8 Gr.

— — Variations p. la Guit. seule sur une Cavatine de l'Opéra Amazilia de Pacini. Oe. 128. . . 6 Gr.

Präger, H. Al. Suite des Exercices pour une Guitarre. Oe. 48. Liv. 1. 2. à . . . . 14 Gr.

Musik für Pianoforte.

a) mit Begleitung.

Drouet, L. Fantaisie pour la Flûte avec Accomp. de Pianof. sur la Barcarole de Fiorella, musique d'Auber. 14 Gr.

— — Rondo de Fiorella p. la Flûte av. Accomp. de Pianof. . . . . 14 Gr.

Herz, H. Introduction, Variations et Finale concertans p. Pianof. et Violoncelle ou Violon. Oe. 7. 1 Thlr.

— — Duo et Variations concert, sur la Romance: Aurora sorgerai pour Pianof. et Violon obligé. Oe. 18. 20 Gr.

— — Rondo brillant pour Pianof. av. A. d'Orchestre. Oe. 11. . . . . 2 Thlr.

— — Rondeau de Concert p. Pianof. avec Accomp. de 2 Violons, Alto et Basse. Oe. 27. . 1 Thlr 4 Gr.

Kreutzer, Conradin, gr. Concerto p. Pianof. avec Acc. de grand Orchestre. Oe. 65. . . . 4 Thlr.

b) vierhändig.

Herz, H. Variat. à 4 mains sur l'Air: Au clair de la Lune. Oe. 4. . . . . 20 Gr.
Methfessel, A. Sonatine facile à 4 mains. Second. Edit. . . . . 12 Gr.
Polonoise de l'Opéra Oberon de Weber, arr. à 4 mains p. G. Köhler. . . . . 4 Gr.

c) allein.

Brzowski, J. Rondo brillant sur le Finale de l'Opéra „Der Freischütz" pour Pfte. . . . . 12 Gr.
Herz, H. Air tirolien varié, p. Pfte. Oe. 1. 12 Gr.
— — Rondo alla Cosacca, p. Pfte. Oe. 2. . 16 Gr.
— — Allegro et Variations faciles, p. Pfte. Oe. 3. 12 Gr.
— — Fantaisie, pour Pfte. Oe. 5. . . . 16 Gr.
— — Variat. avec Introduction et Polonoise, p. Pfte. Oe. 8. . . . . 20 Gr.
— — Var. et Rondeau sur un Air Allem. favori, pour Pianof. Oe. 9. . . . . 16 Gr.
— — Rondo brillant, p. Pfte. Oe. 11. 1 Thlr. 6 Gr.
— — Fantaisie et Rondeau sur la Cavatine: Cara, deh attendimi de l'Opéra Zelmira de Rossini, p. Pianof. Oe. 12. . . . . 20 Gr.
— — Rondeau brillant, pour Pianof. Oe. 14. 12 Gr.
— — Primo Divertimento, p. Pfte. Oe. 15. 16 Gr.
— — Variat. brill. sur la Cavatine favorite: Aurora sorgerai, de l'Opéra Donna del Lago de Rossini, pour Pianof. Oe. 17. . . . . 16 Gr.
— — Second Divertissem. brill., p. Pfte. Oe. 22. 16 Gr.
— — Douze Walses brillantes, p. Pfte. Oe. 26. 12 Gr.
— — Rondeau de Concert, p. Pfte. Oe. 27. 18 Gr.
— — Premier Caprice, p. Pfte. Oe. 32. . . 12 Gr.
— — Contredanses suivies d'une Walse, p. Pfte. Oe. 35 16 Gr.
Homberg, Erinnerung an Weber. Variationen über einen bel. Ländler von C. M. von Weber, p. Pfte. Oe. 3. . . . . 12 Gr.
Kalkbrenner, F. Impromptu, Variations sur un Thême irlandois, p. Pfte. Oe. 69. . . . . . 12 Gr.
— — Variations brill. avec Introd. et Finale sur des Thêmes de l'Opéra „der Freischütz, p. Ppfte Oe. 71. 16 Gr.
Köhler, Gust. 12 Modetänze für Pfte. 2te Samml. 8 Gr.
Kreutzer, Conradin, gr. Concerto pour Pianoforte solo. Oe. 65. . . . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Leipziger Favorittänze arr. f. Pfte. No. 26. Zwei Walzer aus dem Maurer und Russe aus Oberon. 3 Gr.
Nowakowski, J. Rondo p. Pfte. Oe. 2. . . 14 Gr.
— — Rondeau p. Pfte. Oe. 3. . . . . . 14 Gr.

Pièces choisies faciles p. Pfte. extraits des Oeuvres de C. Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles et Ries. Cah. 8. 9. à . . . . 12 Gr.
Polonoise de l'Op. Oberon de Weber, arr. p. Pf. par G. Köhler. . . . . 4 Gr.
Werner, J. G. 100 Choräle f. d. Pfte. im Violinschlüssel. 2e A. . . . . 12 Gr.
Zweite Sammlung der Ouverturen aus 70 Opern f. d. Pfte:
No. 109. Auber, Ouv. aus dem Maurer. . . 8 Gr.
— 110. Mercadante, Ouv. a. d. verlassenen Dido. 8 Gr.
— 125. Würfel, Ouv. aus Rübezahl. . . 8 Gr.
— 126. Nicolini, Ouv. aus Karl der Grosse. 8 Gr.
— 127. Spohr, Ouv. aus Faust. . . . 8 Gr.
— 128. Häser, Ouv. aus deutsche Treue. . 10 Gr.
— 129. — Ouv. aus des Hasses u. d. Liebe Rache. 10 Gr.

Musik für Gesang.

Claudius, O. Erotica. No. 2. das gestörte Glück, m. Begl. d. Pf. . . . . 4 Gr.
Eberwein, C. Der Todestag des Erlösers, geistl. Lied von Niemeyer, f. 4 Singstimmen m. Begl. v. Blasinstrumenten u. Orgel, oder des Pfte. Oe. 17. 2tes Heft d. geistl. Gesänge. . . . . 12 Gr.
Elsner, Jos. Missa musicam vocibus humanis exercendam. (Für 4 Singstimmen ohne Begleitung.) Partitur. 1 Thlr.
Pohlenz, A. vierstimmige Gesänge f. 2 Soprane, Tenor u. Bass, ohne Begleitung. 2tes Heft. Oe. 6. 1 Thlr.
— — Liebes-A. B. C. von W. Gerhard, mit Begleitung des Pfte. oder der Guitarre. . . . . . 4 Gr.
Wolfram, Jos. Sechs serbische Volkslieder v. W. Gerhard, mit Begleitung des Pianoforte. 3te Liedersammlung. . . . . 8 Gr.

Lehrbücher.

Guthmann, Fr. Pianoforteschule nach einer neuen Methode, mit besonderer Rücksicht auf Fingersatz, Vortrag und Passagen. Mit Anhang einiger Übungsstücke v. Czerny, Hasinger, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Müller, Ries und Wineberger, Neue Ausgabe. 1 Thlr. 8 Gr.

Musikalische Leihanstalt
und
Verkauf von Pianoforten etc.

In der **Musikalien-Leihanstalt** von Chr. Jac. Falckenberg in Coblenz, Clemens-Strasse Nr. 1034, eine Treppe hoch, sind, nächst allen anderen musikalischen Instrumenten, von nun an auch **Flügel-Pianofortes von den besten Meistern in Wien**, vorräthig, und werden um den möglichst billigsten Preis verkauft.

WEITERE ERGEBNISSE

der

weiteren Forschungen

über die

Echtheit

des

Mozart'schen Requiem.

Als Fortsetzung des (im Jahre 1826) vorangegangenen Heftes: *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem, Mainz 1827.*

Besonders abgedruckt aus den Heften 22 und 23 der Zeitschrift **Cäcilia**.

Der in dem vorliegenden Hefte besprochene Gegenstand hat ein viel zu allgemeines und lautes, ja zum Theil überspanntes Interesse erregt, als dass es dem Kunstfreunde nicht höchst interessant sein müsste, als Fortsetzung des im vorigen Jahre 1826 vorangegangenen Heftes

Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem, Mainz 1826.

die nunmehr *endlich völlig zur Aufklärung gebrachte* Sache in dem gegenwärtigen Hefte weiter vollständig zusammen gestellt zu finden. Es enthält dieses Heft nichts Anderes, als einen blos buchstäblichen Wiederabdruck der in dem 22. und 23. Hefte der *Cäcilia* enthaltenen Artikel, grade wie auch das vorhergegangene Heft nichts anderes, als einen eben so buchstäblichen und Seite für Seite, Zeile für Zeile, mit den betreffenden Blattseiten der Cäcilia übereinstimmenden Wiederabdruck der Artikel aus dem 11. und 16. Cäcilienhefte enthielt. Der Werth und Nutzen der gegenwärtigen Ausgabe soll blos darin liegen, dass man hier in Verbindung mit dem vorangegangenen Hefte der „**Ergebnisse**“ die in mehreren Cäcilienheften zerstreuten Aufschlüsse bequem zusammengedruckt findet.

Eine Uebersicht des Inhaltes dieser merkwürdigen Broschüre gewährt folgende Inhaltsanzeige:

A.) Ueber des Hrn. Abts Stadler zweite Schrift: *Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem,*" (Aus der Zeitschrift *Cäcilia*, Heft 22.) S. 133 — 151.

1.) Abermalige Bestättigung der Unechtheit des befraglichen Werkes durch Herrn Stadlers Zeugnis. S. 133 - 141.

2.) Beiläufige Erwähnung einiger geringen Irrungen und Gedächtnisfehler des Hrn. Stadler. S. 141 - 143.

3.) Resultate aus dem Bisherigen. S. 143 - 151.

I. Was und Wieviel ist am Mozartschen Requiem von Mozart componirt? S. 144.

II. Gebührt dem Werke demnach der Titel eines echt Mozartschen Werkes? S. 145 - 147.

III. Sind alle Stellen des Werkes ganz Mozarts würdig? S. 147 - 150.

4.) Der Stadlerischen neueren Betheuerungen kurzer Sinn. S. 151.

B.) Anzeige der von *A. André* veranstalteten neuern, nach Mozarts und Süssmayrs Handschrtften berichtigten und mit einem *historischen Vorberichte* versehenen *Ausgabe der Requiems-Partitur.* (Aus *Cäcilia*, Heft 23.) S. 193-230.

1.) Summarische Erwähnung des Inhaltes der von Hrn. *André* gegebenen Aufschlüsse. S. 193 - 199.

a.) überhaupt. S. 193 - 195.

b.) insbesondere in Anschung

I.) des ersten Hauptttheils: Requiem mit *Kyrie.* S. 196, 197.

II.) des zweiten Haupttheils: Dies irae. S. 197, 198.

III.) des dritten Haupttheils: Domine. S. 198.

IV.) des vierten Haupttheils: Sanctus. S. 199.

V.) des fünften Haupttheils: Agnus. S. 199.

(Vergl. nachstehend die correspondirenden Numern I — V.)

2.) Wörtlicher Abdruck der Andréischen Aufschlüsse selbst. S. 200 - 214.

a.) Bericht, wie Hr. André in den Besitz der jetzt bekanntgemachten Notizen gekommen und nunmehr von der Frau Wittwe Mozart selbst zur Bekanntmachung dieser Aufschlüsse aufgefodert worden, nebst Mittheilung dieser Aufschlüsse selbst; alles mit Abdrücken der Originalbriefe der Frau Wittwe und des Hrn. v. Nissen u. a. m. belegt. S. 200-207.

b.) Aufschlüsse insbesondere über einzelne Numern des Requiem: und zwar in Anschung

I.) des ersten Haupttheils: Requiem, (Nr. 1:) *Requiem* samt *Kyrie.* S. 201, 207, 208.

II.) des zweiten Haupttheils: Dids irae, (Nr, 2-7:) Nr. 2. *Dies irae.* S. 201, 204, 208. — Nr. 3. *Tuba.* S. 201, 204, 208, 209. — Nr. 4. *Rex.* S. 201, 204, 208. — Nr. 5. *Recordare.* S. 201, 204. — Nr. 6.

Confutatis. S. 201, 204. — Nr. 7. *Lacrimosa.* S. 201, 209.

III.) des dritten Haupttheils: Domine, (Nr. 8 u. 9:) Nr. 8. *Domine.* S. 201, 210. — Nr. 9. *Hostias* mit *Quam olim.* S. 201, 204, 209, 210.

IV.) des vierten Haupttheils: Sanctus, (Nr. 10, 11:) Nr. 10. *Sanctus.* S. 201, 204, 208. — Nr. 11. *Benedictus* mit *Osanna.* S. 201, 204, 208.

V.) des fünften Haupttheils: Agnus Dei, (Nr. 12:) Nr. 12. *Agnus Dei* mit *Dona.* S. 201, 202, 208.

c.) Aufschlüsse über die Bestellungsgeschichte des Werkes. S. 210-215.

3.) Bestättigung dieser letztern Thatsachen aus anderen, bis jetzo als Geheimnis bewahrten Briefen. S. 216-226.

4.) Schlussrede. S. 226-230.

Mainz im April 1827.

Die Grossherzogl. Hof-Musikhandlung
B. Schott's Söhne.

MEHRSTIMMIGE GESÄNGE*

für grosse

Singvereine und kleinere Zirkel,

von

GOTTFRIED WEBER.

Op. 41, Dritter Heft,

enthaltend

drei Gesangstücke

für

SOPRAN, ALT, TENOR UND BASS.

Ausgesetzte Singstimmen, nebst Directionsstimme.

(Preis 1 fl.)

Nach der Aufnahme, welche die beiden ersten Hefte dieser classischen Sammlung bereits in allen Singvereinen gefunden haben, welche Compositionen dieser Gattung in ihrem wahren Geiste aufzufassen und wiederzugeben verstehen, bedarf der vorliegende Heft durchaus keiner weiteren Empfehlung mehr, und wir beschränken uns daher auf die blose Bemerkung, dass die drei Numern aus welchen es besteht, (Minneglück von *E. Stöber*, — Maylied von *Göthe*, und Sängerfahrt zum Berge, —) womöglich noch ansprechender und in gewisser Hinsicht auch leichter ausführbar sind als die vorhergehenden.

Die Art der Herausgabe, in ausgesetzten Stimmen, (welche wir zahlreichen Singvereinen, in vielfältigen Exemplaren zu äusserst mässigem Preisse, anbieten können,) und die gedrängte Einrichtung des Stiches der Partitur, welche auf blos zwey Notenzeilen eben Das, als Partitur mit Text, und zugleich als Clavierauszug, leistet, was sonst nur auf sechs und mehr Zeilen geleistet werden könnte, dies alles befördert die Gemeinnützigkeit der Ausgabe über die Maassen, und können wir dieselbe auch aus diesem Grunde — vom hohen Werthe der Compositionen des vielseitig ausgezeichneten Meisters auch ganz abgesehen — jeder Singgesellschaft ganz vorzüglich empfehlen.

Auch dem *Studium der Composition* glauben wir dadurch förderlich zu seyn, dass wir die erwähnte gedrängte Partitur, auf Verlangen, auch einzeln und ohne ausgesetzte Stimmen, zu einem, verhältnissmässig eben so geringen Preisse, abgeben.

Jeder Heft wird auch einzeln verkauft.

Der vierte wird, aus oben angedeuteten Gründen, ebenfalls bald nachfolgen.

B. Schotts' Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

Ludwig van Beethovens

Letztes Quartett

aus cis-moll,

für 2 Violinen, Viola und Violoncell.

Op. 129.

Mainz bei B. Schott's Söhnen.

Wir sind stolz darauf, anzeigen zu können, dass nun auch Beethovens letztes Quartett (aus *cis*-moll, op. 129, für 2 Violinen, Viola u. Vcll.,) bei uns erschienen und an alle solide Buchhandlungen bereits versendet worden ist, und auch die Partitur dieses letzten Meisterwerkes. Der Preis der Partitur ist 3 fl., der ausgesetzten Stimmen aber 4 fl. 30 kr.

Über die Unverletzlichkeit unseres unbeschränkten Eigenthumsrechtes beziehen wir uns theils auf das 24. Cäcilienheft, Seite 309 als auch auf die nachstehende abgedruckte Urkunde. (Vergl. *Cäcil.* Heft 24, S. 309 u. 310.)

Mainz, im April 1827.

Die Grossherzoglich Hessische Hof-Musik- und Instrumenten-Handlung von B. Schott's Söhnen.

Erklärung,

vermöge welcher ich der Verlagshandlung B. Schott's Söhnen in Mainz, über mein letztes Quartett in *cis*-moll, das alleinige Eigenthum, so wie auch das alleinige Verlags-Recht, hiermit übertrage, mit dem Beysatze, dasselbe sowohl in Paris als Mainz, als auch an allen Orten, wo obige Verlags-Handlung es für gut findet, als Ihr Eigenthum im Stich herausgeben zu können. **Wien**, den 20. März 1827.

Ludwig van Beethoven.

Anton Schindler, Musikdirekter, als ersuchter Zeuge.

Stephan v. Breuning, K. K. Hofrath, als ersuchter Zeuge.

Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhange die Entwickelung und Anordnung der Tonverhältnisse betreffend, von *E. F. F. Chladni.* 1827.

Obiges Werk ist bereits in der ersten Hälfte dieses Jahres bei uns erschienen.

Seit der Erscheinung der Chladnischen Akustik und seiner Neuen Beiträge zur Akustik sind unsere Kenntnisse vieler hieher gehörenden Gegenstände so vermehrt worden, dass es ein wahres Bedürfniss geworden war, das, was früher bekannt war, mit dem, was seitdem hinzugefügt worden ist, in Einem Werke zu einem Ganzen verbunden, zu besitzen. Dieses leistet die gegenwärtige Schrift. Sie ist nicht etwa ein eigentliches Lehrbuch, sondern eine möglichst kurze und dem jetzigen Zustande unserer Kenntnisse gemäs geordnete Übersicht der Schall- und Klanglehre, theils zum Gebrauche bei Vorlesungen, theils auch zur Benutzung bei dem Vortrage dieses Theiles der Naturkunde in physikalischen Lehrbüchern.

Eine Übersicht des Inhaltes liefert das Intelligenzblatt Nr. 25. *B. Schott's Söhne.*

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1 8 2 7.

Nr. 27.

Ankündigung

betreffend die

Fortsetzung der Cäcilia.

An die verehrlichen

Abonnenten, Buch- und Musikhandlungen etc.

Dem vielfältig von Abonnenten, von vielen Buch- und Musikhandlungen und von allen Haupt-Post-Expeditionen geäusserten Wunsche zu entsprechen, ist die B. Schottische Verlaghandlung mit der Redaction dahin übereingekommen, dass künftig ständig *in jedem Jahre Acht Hefte*, also *zwei Bände*, geliefert werden, und der hier unterzeichneten eigenen

Expedition der Zeitschrift Cäcilia

die Versendung derselben aufgetragen sein soll. Es wird demnach unmittelbar nach

Neujahr 1828 noch das 28. Heft ausgegeben, von 1828 an aber werden alljährlich zwei Bände, (nämlich im Jahre 1828 der 8te Band, bestehend aus den Heften 29, 30, 31, 32, und der 9te Band, bestehend aus Heft 33, 34, 35, 36, — im Jahre 1829 eben so Band 10 und 11 oder (Hefte 37-44, u. s. f.) erscheinen.

Demgemäss gilt, vom Jahre 1828 an, *das Abonnement jederzeit für einen ganzen Jahrgang von Neujahr zu Neujahr*, also für *zwei Bände* oder *acht Hefte*, wofür der *Abonnementspreis* 6 fl. Rheinisch oder $3\frac{1}{3}$ Thlr. Sächs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges *vorausbezahlt* und die Berechnung darüber von der hier unterzeichneten

Expedition der Zeitschrift Cäcilia

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher und werden die Hefte *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* behalten wie bisher, und also fortwährend jederzeit bedeutend mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter wieder Por-

traite u. dgl. für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch *die Redaction dieselbe* nicht nur *bleibt* wie bisher, sondern sich dem Institute jetzt sogar noch fester verbunden hat als bisher, und dass überhaupt *durchaus in keinem* sonstigen Punkte auch nur das Geringste geändert wird, als nur allein in den oben besagten Punkten der Lieferungs- und Abonnementsbedingungen.

Die verehrlichen Abonnenten können auch die bisherigen Jahrgänge à 2 fl. 24 kr. pr. Band noch erhalten.

Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.

Anerbieten
für
Musikalienhandlungen.

Besitzer von Buch- und Musikalien-Handlungen, welche geneigt sind, den Musikalienhandel entweder abzutreten, oder zur Vergrösserung desselben sich mit Jemand, der dem Musikalienhandel allein vorstehen und eine verhältnissmässige Kapital Einlage machen würde, in ein gemeinschaftliches Geschäft einzulassen, werden ersucht, Ihre Anträge in frankirten Briefen unter der Aufschrift: *A. Z.* an die Herren Verleger dieses Blattes gelangen zu lassen.

Anzeige für Pianofortespieler.

Auf Subscription erscheint

bei

Carl Gustav Förster

Musikhandlung in Breslau:

Neuer

Musikalischer Blumenkranz

oder

Unterhaltungen am Pianoforte.

Eine Sammlung leichter und gefälliger Musikstücke mit Beiträgen von *Fr. W. Berner*, (aus seinem Nachlass) *C. Hoffmann*, *E. Köhler*, *J. C. Kühn*, *Th. Ressel*, *E. W. Sassadius* u. a. m. in 2 Bändchen.

Aufgefordert durch den allgemeinen Beifall, welcher der Verlagshandlung, für den im vorigen Jahre herausgegebenen Blumenkranz, zu Theil wurde, veranlasste dieselbe, auch für dieses Jahr dieses Unternehmen fortzusetzen, und schmeichelt sich einer eben so regen Theilnahme, als sie sich es besonders angelegen sein lassen wird, durch eine strenge Wahl der darin aufzunehmenden Musikstücke den Beifall der respect. Subscribenten zu erwerben. Durch ein nettes Äussere, einen eleganten Titel, sehr schönes Papier und die grösste Correctheit wird sich dieses musikal. Werkchen besonders auch zu einem angenehmen Geschenk für Pianofortespieler eignen; so wie es auch den Herren Clavierlehrern nicht unwillkommen sein wird. Der sehr billige Subscriptions-Preis für jedes Bändchen ist 20 Sgl. (oder 16 Gr.), zahlbar bei Empfang jedes Bändchens, und wer auf 6 Exemplare subscribirt, erhält das 7te frei.

Das erste Bändchen, circa 6 Bogen stark, erscheint ohnfehlbar gegen Ende Novbr. und das zweite im Decbr. dieses Jahres. Nach Erscheinen des 1sten Bändchens ist der Subscriptions-Termin geschlossen und tritt dann der Ladenpreis von 1 Rthlr. für jedes Bändchen ein.

Subscription nehmen hierauf alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes an.

(In Mainz und Umgegend die Herren *B. Schott's Söhne.*)

Anzeige

an die katholische Geistlichkeit und ganz besonders an die Herren Kantoren, Schullehrer und Organisten.

Betreffend

die

Herausgabe der Compositionen

des

Herrn Joseph Schnabel,

Capellmeister am hohen Domstift zu Breslau, Lehrer der Tonkunst an der Universität und dem Schullehrer-Seminar.

Die unterzeichnete Verlagshandlung hofft den so häufig geäusserten Wünschen, dass Herr Schnabel seine so anerkannt guten Kirchen-Compositionen der Welt nicht länger vorenthalten möge, durch Herausgabe derselben zu entsprechen, und wird durch correcte, auf dauerhaftem Papier gut gedruckte Ausgaben das ihrige beitragen, um das Interesse dafür noch zu erhöhen.

Um die Anschaffung dieser Compositionen den Verehrern derselben so wie den unbemittelten Kirchen möglichst zu erleichtern, hat die Verlagshandlung den Weg der Subscription eröffnet, und den Preis auf 2 1/2 Sgr. oder 2 Ggr. für den Bogen festgesetzt. Der nach Erscheinung jedes Werkes eintretende Ladenpreis wird wie gewöhnlich 5 Sgr. oder 4 Ggr. für den Bogen betragen. Subscribenten-Sammler erhalten das 11te Exemplar frei.

Fertig sind bereits folgende Werke:

Messe in F-moll, für 4 Singstimmen, 2 Viol., Viola, 2 Clarinetten, 2 Hörner und Orgel, in Stimmen. Ladenpreis . . . . 3 Rthlr.

Messe in E und A, für 4 Singstimmen, 2 Viol., Viola, Bass, 2 Oboen, 3 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel, (mit untergelegtem deutschen Text) in Stimmen. Ladenpr. 3 Rthl. 12 gr.

Graduale in Nativitate Domini a 4 Vocibus, 2 Viol., Violis, 2 Obois, 2 Cornu, 2 Clarinis, Timpanis et Organo. . . . . 20 gr.

Salve Regina, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner und Orgel . . . 14 gr.

Ave Regina, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner und Orgel . . . . . 14 gr.

Alma Redemptoris, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner und Orgel. . 16 gr.

Missa solemnis quam Reverendissimo ac Serenissimo Dno. Dno. Emmanueli de Schimoni

Schimonski, Principi Episcopo Wratislawiensi Magnae Aquilae Rubrae. Regio-Borussici Ordinis Equiti, summa cum devotione dedicat. In Stimmen nebst einer Directions-Stimme. . . . . 6 Rthl. 12 gr.

Obgleich der Subscriptions-Termin für die fertigen Werke abgelaufen ist, so will ich doch Diejenigen, zu welchen meine Anzeigen noch nicht gelangt sein dürften, wenn sie auf alle 7 Werke zugleich subscribiren, noch diesen Vorzug geniessen lassen, und dieselben für 7 Rthl. 20 Ggr. erlassen. Wer auf ein oder 2 Werke nur zu subscribiren gesonnen ist, erhält sie bis Michaeli dieses Jahres mit 1/3 Rabatt, dann aber tritt der volle Ladenpreis dafür ein.

Alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes nehmen Subscription darauf an. (In Mainz und Umgegend die Herren B. Schott's Söhne.)

Carl Gustav Förster,
Musikhandlung in Breslau.

Anzeige.

1.) **Winter. das unterbrochene Opferfest,** arrangirt für 2 Violinen, Viola und Bass, und für Flöte, Violin, Viola und Bass, von Joseph Küffner.

2.) **Beethoven, Fidelio,** arrangirt für Pianof. und Violin, von Alexander Brand.

Obige Werke werden nächstens in unserm Verlage erscheinen.

Wir zeigen dieses in der Absicht an, um das Publikum auf diese interessanten Erscheinungen aufmerksam zu machen, um bereits häufig geschehener Nachfragen zu begegnen, und auch zugleich etwa möglichen Collisionen vorzubeugen.

B. Schott's Söhne.

Anzeige.

Um Collisionen zu vermeiden, zeigen wir hiermit an, dass die Ouvertüre und der vollständige Klavierauszug der Oper:

Le Colporteur (der Hausirer),
Musik von *Onslow*

binnen Kurzem, mit deutschen und französischen Worten bei uns erscheinen wird.

Berlin den 8ten December 1827.

Schlesingersche Buch- u. Musikhandlung.

Erster Nachtrag
zum
Musik-Verlags-Catalog
von
Carl Gustav Förster
in Breslau.

(Zu haben bei B. Schott's Söhnen in Mainz.)

Berner, F. W., 12 Lieder aus dem schlesischen Musen-Almanach vom Jahre 1826, mit Begl. des Pianoforte.		12 gr.
— 8 Lieder aus dem schlesischen Musen-Almanach vom Jahre 1827, mit Begleit. des Pf.		14 gr.
— 4 Gesänge für 4 Männerstimmen, aus dem schlesischen Musen-Almanach vom Jahr 1827.		12 gr.
— Wohl gespeist zu haben, Gedicht von Geisheim mit Begleitung des Pianof.		4 gr.
— Dasselbe, mit Begleitung der Guitarre		4 gr.
— Der kluge Herr, Gedicht von W. Gabriel, mit Begl. des Pianof.		4 gr.
— Dasselbe, mit Begleitung der Guitarre.		4 gr.
— An die Hoffnung, für 3 Männerstimmen, mit Begleit. des Pianoforte.		6 gr.
— Cantatine religiösen Inhalts, Partitur.	1 Rthl.	—
Klingohr, J. W., Morgen- und Abendgesang für 3 Sopran u. 1 Altstimme, ohne Begleitung.		8 gr.
Kühn, J. C., 20 Tänze für 2 Violinen, Bass, Flöte, 1 Clarinette, 2 Horn und Post-Horn (Viola, 2te Clarinette, Trompeten und Pauken *ad libitum*), 1ste Liefer. Op. 32.	1 Rthl.	20 gr.
— 16 Tänze für das Piano-Forte eingerichtet. Op. 32. 1ste Lieferung 2tes Heft der Breslauer Favorit-Tänze.		12 gr.
— 2 Walzer über die Lieder, aus dem Liederspiel der alte Feldherr: „denkst du daran" etc. und „fordre niemand mein Schicksal zu hören," für das Piano-Forte eingerichtet		6 gr.
Lehmann, Mag. J. T., beliebte Tänze der vorzüglichsten Componisten für Flöte oder Violine und Guitarre eingerichtet		8 gr.
Mehwald, F., 2 Favorit-Gesänge mit Begleit. der Guitarre		8 gr.
— 2 Lieder aus dem Liederspiel „der alte Feldherr," mit Begleitung der Guitarre.		6 gr.
— 5 Lieder der Liebe mit Begl. der Guitarre und des Pianof.		12 gr.
Metzler, A., grosser Cotillon für das Pianof. zu 4 Händen eingerichtet von Theodor Bessel.		20 gr.

Schnabel, Jos., Messe in F-moll, für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 2 Clarinetten, 2 Hörner und Orgel in Stimmen . . . . . . 3 Rthl. —
— Messe in E und A, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 3 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel (mit untergelegtem deutschen Text) in Stimmen. 3 Rthl. 12 gr.
— Missa solennis quam Reverendissimo ac Serenissimo Dno. Dno. Emmanueli de Schimoni Schimonski, Principi Episcopo Wratislawiensi Magnae Aquilae Rubrae Regio-Borussici Ordinis Equiti, summa cum devotione dedicat. (in Stimmen.) . . . . 6 Rthl. 12 gr.
— Salve Regina, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner u. Orgel. . . 14 gr.
— Ave-Regina, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner u. Orgel. . . 14 gr.
— Alma Redemptoris, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner und Orgel. . . . . 16 gr.
Schönring, J. F., Adagio u. Polonaise, für Pianof. und Guitarre. . . . . 6 gr.
— Sonate für Pianof. u. Guitarre od. Violine. 12 gr.

Neue Musikalien
im Verlage der Hofmusikhandlung
von
C. Bachmann
in Hannover.

Auswahl beliebter Lieder für eine Flöte Nr. 4 u. 5 à 4 gr.
Maurer L., Potpourri, formé de Thêmes de l'Opera Don-Juan pour Vl. avec Orch. Oeuv. 49. 1 Rthlr. 20 gr.
Neumann H., Divertissement für Flöte mit Begleitung von Vl. Br. u. Vlle. 25tes Werk. 18 gr.

Für Pianoforte.

Auswahl beliebter neuer Märsche Nr. 1 enth. 2 Märsche des Garde-Jäger-Regiments, und Marsch über „Schöne Minka 4 gr.
Auswahl der neuesten Tänze Nr. 36, enth. Walzer über Du liegst mir am Herzen, 2 Hopser und basartische Allemande 4 gr.

Auswahl der neuesten Tänze, Nr. 37 enth. Radawatschka und Walzer aus der weissen Dame	4 gr.
Boieldieu A., Favorit-Stücke aus der weissen Dame, arr. von A. Diabelli. Nr. 1 Arie: Ach welche Lust	6 gr.
— Nr. 2. Ballade: Seht jenes Schloss	4 gr.
— » 3. Duett: Seht, er eilet	6 gr.
— » 4. Lied: Spinne arme Margarethe	4 gr.
— » 5. Jubelklang: Es lebe hoch der neue	6 gr.
— Favorit-Stücke daraus, arr. zu 4 Händen von A. Diabelli, Nr. 5 Arie: Ach welche Lust	10 gr.
— Nr. 6. Ballade: Seht jenes Schloss	4 gr.
— » 7. Duett: Seht, er eilet	8 gr.
— » 8. Lied: Spinne arme Margarethe	4 gr.
— » 9. Jubelklang: Es lebe hoch der neue	10 gr.
Czerny C., Rondeau sentimental, à l'usage des éléves avancés a 4 m. Oeuv. 120.	20 gr.
Kuhlau J., 3 leichte Rondos über beliebte Opern-Melodien, Op. 84, 4te Lief. Nr. 1 u. 3	10 gr.
— — — — — — — 2	12 gr.
Maurer L., Pot-pourri formé de Thêmes de l'Opera: Don-Juan p. Vl. av. Pf. Oeuv. 49	20 gr.
Neumann H., Divertissement für Flöte mit Pf. 25tes Werk	14 gr.

Für Gesang.

Auber, aus dem Maurer und Schlosser Nr. 2, Rondo mit Pf. od. Guit. Auf Handwerksmann	4 gr.
— Nr. 5. Romanze mit Pf. od. Guit. Der gefangenen Zelmire	4 gr.
— » 7. Duett mit Pf. Keine Rast	8 gr.
— » 8. Rom. mit Pf. od. Guit. Hier soll ich sie sehn	4 gr.
— » 11. Duett mit Pf. Darf man junge Frau	8 gr.
Bischoff G. J., Liederbuch, 2te Sammlung, enth. 60 Lieder zum Gebrauche bei dem ersten Unterrichte im Gesange auf Schulen, mehrstimmig u. in verschiedenen Schlüsseln, nach bekannten und nach eigenen neuen Melodien bearbeitet	9 gr.
Boieldieu, a. d. weissen Dame. Nr. 4 Duett mit Pf. Wie? er gehet	6 gr.
Pohlenz, 2 Lieder mit Pf. oder Guit. Der Matrose, und der kleine Tambour Veit	4 gr.
Aloys Schmitt's Portrait	12 gr.

Ankündigung.

Der musikalische Hausfreund.

Siebenter Jahrgang. 1828.

Der siebente Jahrgang des bisher stets günstig aufgenommenen Hausfreundes hat so eben die Presse verlassen, und wird ungesäumt versendet werden. Derselbe enthält folgende Artikel:

1) Der musikalische Hausfreund an seine geneigten Leser.
2) Ein Bruchstück aus dem Leben des Geigers Theobald, von H. Schütz.
3) Ueber das Orgelspiel der jetzigen Zeit, besonders in Süddeutschland, oder: die Organistenprobe in N. N.
4) Ueber das Arrangiren, von Dr. F. S. Gassner.
5) Abbildung einer Denkmünze auf Mozart, von Hrn. Münzgraveur Döll zu Karlsruhe.
6) Pot-Pourri. Allerlei in Ernst und Scherz.
   a. Zerstreute Blätter, von H. Schütz.
   b. Standrede eines Musikcalcanten am Cäcilienfeste.
   c. Abschied eines Musikers an einen Musiker.
   d. Verläumdung.
   e. Die Componisten des Tages.
   f. Anecdoten.
   g. Verlorne Sachen, gefundene Sachen, zu verkaufen, zu vermiethen, Bekanntmachung, von G. F. F. Lobedanz.

7) Krähwinkliaden.
8) Nekrologe, Fortsetzung.
9) Beilagen.
10) Der wegen der in manchen Ländern angeordneten Stempeltaxe nur beigelegte, Kalender enthält die wohlgetroffenen Bildnisse von

1. B. Marzello.
2. Carl Fasch.
3. J. Pleiel.
4. F. Marpurg.
5. R. Zumsteeg.
6. M. Clementi.
7. J. Reichardt.
8. A. Salieri.
9. P. v. Winter.
10. A. Romberg.
11. Cherubini.
12. Franz Danzi.

Die unterzeichnete Verlagshandlung hat keine Kosten gescheut, diesen Jahrgang besonders gut auszustatten, ohne den bisherigen geringen Preis zu erhöhen, und hofft, durch die fortgesetzte Herausgabe, Musikern und Musikfreunden abermals eine angenehme Gabe darzubiethen.

Mainz im December 1827.

B. Schott's Söhne.

Grossherzoglich Hessische Hofmusik- und Instrumenten-Handlung.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1 8 2 8.
Nr. 28.

Ankündigung,
betreffend die
Fortsetzung der Cäcilia.

An die verehrlichen
Abonnenten, Buch- und Musikhandlungen etc.

Dem, vielfältig von Abonnenten, von vielen Buch- und Musikhandlungen, und von allen Haupt-Post-Expeditionen, geäusserten Wunsche zu entsprechen, ist die B. Schottische Verlaghandlung mit der Redaction dahin übereingekommen, dass künftig ständig *in jedem Jahre Acht Hefte*, also *zwei Bände*, geliefert werden, und der hier unterzeichneten eigenen

Expedition der Zeitschrift Cäcilia

die Versendung derselben aufgetragen sein soll. Es ist demnach nach Neujahr 1828 noch das 28. Heft ausgegeben worden, von 1828 an aber werden alljährlich zwei Bände, oder acht Hefte, (nämlich im Jahre 1828 der 8te Band, bestehend aus den Heften 29, 30, 31, 32, — und der 9te Band, bestehend aus Heft 33, 34, 35, 36, — im Jahre 1829 eben so Band 10 und 11 (oder die Hefte 37-44, u. s. f.) erscheinen.

Demgemäss gilt, vom Jahre 1828 an, *das Abonnement jederzeit für einen ganzen Jahrgang von Neujahr zu Neujahr*, also für *zwei Bände* oder *acht Hefte*, wofür der *Abonnementspreis* 6 fl. Rheinisch, oder 3⅓ Thlr. Sächs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der hier unterzeichneten

Expedition der Zeitschrift Cäcilia

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher, und werden die Hefte *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* behalten wie bisher, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend Mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter wieder Portraite u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch *die Redaction dieselbe* nicht nur *bleibt* wie bisher, sondern sich dem Institute jetzt sogar noch fester verbunden hat als bisher, und dass überhaupt *durchaus in keinem* sonstigen Punkte auch nur das Geringste geändert wird, als nur allein in den oben besagten Punkten der Lieferungs- und Abonnementsbedingungen.

Die verehrlichen Abonnenten können auch die bisherigen Jahrgänge à 2 fl. 24 kr. pr. Band noch erhalten.

Mainz den 31. Dec. 1827.

Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.

Anerbieten
für
Musikalienhandlungen.

Besitzer von Buch- und Musikalienhandlungen, welche geneigt sind, den Musikalienhandel entweder abzutreten, oder zur Vergrösserung desselben sich mit Jemand, der dem Musikalienhandel allein vorstehen und eine verhältnissmässige Kapital-Einlage machen würde, in ein gemeinschaftliches Geschäft einzulassen, werden ersucht, Ihre Anträge, in frankirten Briefen, unter der Aufschrift: *A. Z.*, an die Herren Verleger dieses Blattes gelangen zu lassen.

Anzeige.

C. F. Rungenhagen

Stabat mater dolorosa.

Klavierauszug

mit latein. und deutschem Text,

für 2 Soprane und 1 Alt.

Op. 24. Pr. 2 Rthlr.

ist in meinem Verlage erschienen.

Auf Verlangen kann von der Partitur dieses Werkes, gegen Erstattung der Copir-Gebühren, correkte Abschrift besorgt werden.

B. Schotts Söhne in Mainz nehmen Bestellungen an.

T. Trautwein in Berlin.

Stradivarius-Geige.

Eine, nach bewährten Zeugnissen, für ächt und sehr gut erfundene Violine von Stratuarius, Cremona 1710, ist zu verkaufen. Nähere Auskunft gibt, auf frankirte Briefe, Buchhändler Braun in Carlsruhe.

Dienstgesuch.

Ein wissenschaftlich und practisch gebildeter Musiker, alt 29 Jahre, sucht als Lehrer des Klaviers, der Flöte, Violine, Guitarre und des Gesanges, einen angemessenen Wirkungskreis. Die Musikhandlung von B. Schotts Söhnen in Mainz ertheilt Auskunft.

Neue Verlagswerke
von
T. Trautwein,
Buch- und Musikalienhandlung in Berlin.

Klein (Bernhard), geistliche Musik, 3tes Heft, Op. 18. Pater noster für 2 Chöre. Preis 22½ Sgl.

— Geistliche Musik, 4tes Heft, Op. 21. Miserere mei Deus, (Psalm 50) für Sopran und Alt. Preis 1 Rthl.

— Das erste Heft, Op. 12., enthält: Agnus Dei und Ave Maria. Preis 17½ Sgl.

— Das zweite Heft, Op. 17. Sechs Responsorien, für 4 und 6 Stimmen. Preis 20 Sgl.

Von demselben Componisten werden sechs Hefte religiöser Gesänge, bestehend: aus Choralen, Motetten etc., für Männerstimmen, mit Begleitung des Pianoforte, in meinem Verlage erscheinen; im Januar 1828 wird das erste Heft, und in dreimonatlichen Lieferungen werden die übrigen 5 Hefte ausgegeben werden. Preis eines jeden Heftes 1 Rthlr. — Institute, Vereine u. s. w., die sich auf die Abnahme dieser ganzen Sammlung schriftlich verbindlich machen, haben beim Erscheinen einer jeden Lieferung nur 22½ Sgl. zu entrichten, wenn sie sich direkt an mich wenden.

B. Schott's Söhne in Mainz nehmen Bestellung an.

Anzeige

Um Collisionen zu vermeiden, zeigen wir hiermit an, dass die Ouvertüre und der vollständige Klavierauszug der Oper:

Le Colporteur (der Hausirer),
Musik von *Onslow*

binnen Kurzem, mit deutschen und französischen Worten, bei uns erscheinen wird.

Berlin den 8ten December 1827.

Schlesingersche Buch- u. Musikhandlung.

